Robert Petsch

GEHALT UND FORM

Verlag Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund

907
P498
v.1

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

HAMBURGISCHE TEXTE UND UNTERSUCHUNGEN

ZUR DEUTSCHEN PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN VON

CONRAD BORCHLING, ROBERT PETSCH
AGATHE LASCH

REIHE II: UNTERSUCHUNGEN
1. ROBERT PETSCH, GEHALT UND FORM
GESAMMELTE ABHANDLUNGEN ZUR LITERATUR-
WISSENSCHAFT UND ZUR ALLGEMEINEN
GEISTESGESCHICHTE

DORTMUND, 1925
VERLAG VON FR. WILH. RUHFUS

Digitized by Google

ROBERT PETSCH

GEHALT UND FORM

GESAMMELTE ABHANDLUNGEN ZUR LITERATURWISSENSCHAFT UND ZUR ALLGEMEINEN GEISTESGESCHICHTE

DORTMUND, 1925
VERLAG VON FR. WILH. RUHFUS

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten.

*

Copyright 1925 by Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund (Germany).

Digitized by Google

WILHELM BRAUNE

ALS FESTGABE ZUM 20. FEBRUAR 1925

DARGEBRACHT

627970

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhaltsübersicht.

Seite

Zur Einführung 1

I. Vom Drama.

Zwei Pole des Dramas 23
Chor und Volk im antiken und modernen Drama 56

II. Zur Theorie des Tragischen.

Die Theorie des Tragischen im griechischen Altertum 89
Die Lehre von den gemischten Gefühlen im Altertum 136
Goethe und das Problem des Tragischen 154
Schiller und das Problem des Tragischen 184

III. Faustsage und Faustdichtung.

Magussage und Faustdichtung 225
Der mittellateinische Militarius 260
Magierszenen aus einem lateinischen Schuldrama 277
Das holländische Faustdrama 287
Beiträge zur Erklärung des 'Urfaust' 307
Die Disputationsszene im 'Faust' 333
Das erste Gespräch Fausts mit dem Famulus Wagner 345
Die Walpurgisnacht in Goethes 'Faust' 366
Goethes 'Faust'. Der Tragödie zweiter Teil 388
Goethes 'Faust' und das griechische Altertum 406
Helena und Euphorion 422
Fausts Gang zu den Müttern 446

IV. Aus der Welt des deutschen Idealismus.

Zu Klopstocks Gedächtnis 463
Wilhelm Heinse und der ästhetische Immoralismus 483
Goethes Stellung zur Unsterblichkeitsfrage 513
Hölderlin und die Griechen 546

Namen- und Sachregister 566

Digitized by Google

Digitized by Google

Zur Einführung.

Von verschiedenen Seiten her, vor allem aus den Kreisen meiner Fachgenossen und meiner früheren Zuhörer bin ich in den letzten Jahren wiederholt zu einer Sammlung meiner kleineren wissenschaftlichen Arbeiten aufgefordert worden, wie sie in zahlreichen Zeitschriften des In- und Auslandes verstreut und oft nicht oder nicht mehr leicht zugänglich sind. Das freundliche Entgegenkommen des Herrn Verlegers unserer „Hamburgischen Texte und Untersuchungen" gibt mir die Möglichkeit, diesem Wunsche nachzukommen, stellt mich aber auch vor die schwierigen Fragen der Auswahl, der Anordnung und der Einrichtung einer solchen Sammlung.

Es entspricht dem Gepräge dieser ganzen Schriftenreihe, wenn ich nur solche Arbeiten hier zusammenfasse, die sich hauptsächlich an einen wissenschaftlich eingestellten Hörer- oder Leserkreis richten, wenn auch nicht nur an den engeren Ring der germanistischen Fachgenossen. Ich scheide also jene gemeinverständlichen Schriften aus, die meiner Ansicht nach in den Arbeitsbereich des Vertreters der Literaturwissenschaft hineingehören, aber von vornherein eine andere Einstellung bedingen als die Beiträge zu den eigentlichen Fachzeitschriften oder die Vorträge, die vor gelehrten Körperschaften und Vereinigungen gehalten werden. Weiterhin aber sollen aus der vorliegenden Sammlung alle Bücherbesprechungen im eigentlichen Sinne des Wortes ausgeschlossen bleiben, auch dann, wenn sie einzelne einschlägige Fragen selbständig zu beantworten und dem Gegenstande neue Aufschlüsse abzugewinnen suchen; ob und wieweit solche Rezensionen späterhin besonders zusammengefaßt werden können, bleibe zukünftiger Entscheidung vorbehalten. Nur solche Besprechungen werden hier aufgenommen, die in freierer Aufsatzform die Kernfrage der angezeigten Schrift behandeln oder auf Anregung der fremden Arbeit eigene Wege einschlagen.

Auch bei dieser Einschränkung aber bleibt eine stattliche Anzahl von Arbeiten übrig, deren Mannigfaltigkeit auf den ersten Blick

Digitized by Google

vielleicht verwirren könnte und den Verfasser dazu nötigt, sie vor sich selbst und anderen gegenüber durch den Hinweis auf die vielverschlungenen und nach gar verschiedenen Zielen auseinanderstrebenden Wege seiner Forschung zu rechtfertigen. Bei näherem Zusehen gliedert sich die Gesamtheit meiner Arbeiten in wenige große Gruppen, die untereinander wieder durch persönliche und vielleicht doch auch durch mehr als persönliche Beziehungen zusammenhängen. Um diese Beziehungen zu erklären, muß ich wohl oder übel ein Wort über den Gang meiner wissenschaftlichen Entwicklung sagen.

Mein lebendiges Interesse an literarischen und an geisteswissenschaftlichen Fragen setzte während meiner letzten Schuljahre ein, und es erscheint mir als eine Ehrenpflicht, auf diesen Blättern der Männer zu gedenken, die mir aus den reichen Schätzen ihres Wissens mehr als die auf Schulen übliche „Belehrung" zukommen ließen, die meine jugendlich gleich dem Höchsten zugewandten Blicke zunächst auf Näherliegendes, allenfalls Erreichbares lenkten, die meine ersten unsicheren Schritte auf dem ungewohnten Boden überwachten und mir vor allem auf Lebenszeit das Bild wissenschaftlicher Persönlichkeiten einprägten. Ich erwähne unter den Heimgegangenen vor allem den Plautusforscher Oskar Seyffert mit seinem scharfen Ohr für sprachliche Nuancen und seinem geradezu polyhistorischen Wissen; den künstlerisch reichbegabten Sophoklesübersetzer Wilhelm Hoffmann; endlich Franz Lortzing, der jahrzehntelang in Bursians Jahresbericht die vorsokratischen Forschungen kritisch abwog, und dem schließlich die Bearbeitung von Zellers „Grundriß der griechischen Philosophie" übertragen wurde. Sie alle standen zu ihren Primanern in einem viel innigeren Verhältnis, als es heute wohl gemeinhin üblich ist. Der Geist, der im Berliner „Sophiengymnasium" wehte, war wirklich im schönsten Sinne „liberal", und ich verdanke dem Unterricht meiner Jugend alle wichtigeren Gesichtspunkte, unter denen ich späterhin die Gegenstände meiner eigenen Arbeit auffaßte. Freilich war ich mir damals der Bedeutung der mir vermittelten Anregungen für mein späteres Geistesleben noch nicht voll bewußt. Zunächst trat mir der Reihe nach eine Fülle von Gedankenkreisen und Problemen nahe, die doch bald einen gewissen, wenn auch lockeren Zusammenhalt gewannen.

Digitized by Google

Die Eigenart des humanistischen Gymnasiums der ersten neunziger Jahre brachte es mit sich, daß die Beschäftigung mit den klassischen Sprachen im Mittelpunkte des Unterrichts stand, ohne daß doch „die Alten" als dräuende Tyrannen über dem Ganzen gewaltet hätten. Selbst der mathematische und der naturwissenschaftliche Unterricht bezog sich mit geschichtlichen Ausblicken immer wieder auf die Antike, um von der Geschichte und Religionslehre zu schweigen; die ausgezeichnete Interpretation antiker Schriftsteller (vor allem der römischen Dichter, der griechischen Tragiker und der Platonischen Dialoge) bildete den Gipfel der Unterweisung und bereitete ganz von selbst einer vertieften Auffassung der deutschen Klassiker den Weg, wobei das rein Geschichtliche zurücktrat hinter der Besprechung der künstlerisch gestalteten Lebensschau und der Formen des Kunstwerks als solchen. Der deutsche Unterricht, wie ihn Franz Lortzing erteilte, gipfelte in einer überaus eingehenden, scharfsinnigen und feinfühligen, auf reichster Literaturkenntnis aufgebauten Theorie der Tragödie im Anschluß an Lessings „Dramaturgie", immer im Hinblick auf die in der Schule behandelten griechischen, deutschen, englischen und französischen Dramen. Die sehr hohen und streng durchgeführten Forderungen, die gerade dieser Lehrer an seine Schüler (wie an sich selbst) stellte, die aber niemals von schulmeisterlichem Geiste diktiert waren, sondern immer aufs Ganze gingen, spornten mich zu lebhafter häuslicher Tätigkeit an: eines der ersten wissenschaftlichen Bücher, die ich gründlich durchnahm, war die Lessingbiographie von Danzel und Guhrauer. Damit war eines meiner wissenschaftlichen Ziele wie von selbst gegeben: die Erforschung der tragischen Theorie und ihrer Zusammenhänge mit der tragischen Dichtung aller europäischen Kulturvölker; freilich war mein Blick zunächst immer noch auf die griechische Literatur gerichtet, und meine Absicht ging dahin, klassischer Philologe zu werden.

Doch traten schon während meiner Schulzeit andere Gegenstände in meinen Gedankenkreis und lockten mich zu einer natürlich noch ganz unselbständigen und dilettantischen Arbeit. Vor allem fesselten mich die ältere deutsche Sprache und Literatur im Unterricht so, daß ich mir zunächst mit Hilfe der von Böttticher und Kinzel geschickt für den Selbstunterricht bereiteten „Denkmäler" einen weiteren Überblick zu verschaffen und mir die alte

Digitized by Google

Stabreimdichtung, Walther von der Vogelweide u. a., lebendig zu machen suchte. Uhlands Biographie und weiterhin seine Vorlesungen, die damals in bequemer Auswahl durch Hermann Fischer veröffentlicht wurden, waren das erste wissenschaftliche Material, mit dem ich haushalten mußte; dann aber führte mich mein Pate, der Berliner Rektor August Engelien, ein persönlicher Schüler Müllenhoffs und Verfasser einer recht beachtenswerten Neuhochdeutschen Grammatik, in das ernstere Studium des Mittelhochdeutschen ein und stellte mir seine umfängliche Bibliothek zur Verfügung; bald nahm mich Wackernagels Lesebuch gefangen und gewährte mir einen zunächst fast verwirrenden Überblick über den Reichtum der älteren deutschen Dichtung. So trat ich nachher mit einer nicht ganz gewöhnlichen Vorbereitung und mit warmer Liebe zur Sache an das germanistische Studium heran, das sich mir in meiner letzten Schulzeit als die ganz natürliche Ergänzung des klassisch-philologischen darstellte. Die „grammatische" Richtung Engeliens, der ein feinhöriger Beobachter der lebenden Sprache war, hatte auch bei mir ähnliche Neigungen erweckt, denen ich nie wieder untreu geworden bin. Vor allem hatte ich frühzeitig gelernt, wieviel ein genaues Hinhören auf die sprachlichen Werte und wieviel ihre strenge wissenschaftliche Erfassung zum Genusse des Kunstwerks in Sprachform beiträgt. Die Unzertrennbarkeit der „philologischen" und der literarisch-ästhetischen Seite des Fachs war mir schon vor dem Beginn meiner Universitätsstudien ganz selbstverständlich.

Viel weniger klar war mir die hohe Bedeutung eines anderen Unterrichtsfachs für meinen späteren Studiengang. Ich hatte früher den Gedanken gehegt, dem Wunsch meiner Mutter entsprechend, Theologe zu werden, hatte mich also seit meiner Sekundanerzeit mit dem Hebräischen beschäftigt und wurde allmählich durch einen jüngeren tatkräftigen Lehrer, C. Ilzig, in diesem Fache so weit gefördert, daß ich neue Anregung für sprachgeschichtliche Beobachtungen empfing: war doch das Hebräische die erste Sprache, die ich, an der Hand von Stracks nicht gerade schulmäßig angelegtem Lehrbuch, mehr wissenschaftlich angreifen, an der ich vor allem feinere Lautübergänge beobachten und (nicht zuletzt) die moderne linguistische Terminologie gebrauchen lernte. In ganz andere Richtung wurde meine Aufmerksamkeit dann durch den

Digitized by Google

eigentlichen Religionsunterricht in den obersten Klassen des Sophiengymnasiums gedrängt, der durch O. Seyffert (einen Schüler Ritschls) in mehr rationalistischem Sinne, mit schärfster Betonung der Quellenkritik und der geschichtlichen Wertung der Dinge, von W. Hoffmann (dem Sohn des Berliner Oberhofpredigers) in der Richtung einer durchaus vornehm-irenischen Orthodoxie, mit starker Unterstreichung der lebendigen Glaubenswerte und des charitativen Elements erteilt wurde. Beide Männer, durch herzliche Freundschaft und gegenseitige Hochachtung verbunden, ergänzten sich in unvergleichlicher Weise und gaben uns jungen Leuten ein Rüstzeug mit ins Leben, mit dem wir uns in eigenen Kämpfen und Zweifeln allenfalls zurechtfinden konnten. Mich selbst erfüllte schon damals ein starkes (am Anfang der neunziger Jahre nicht eben gewöhnliches) religiöses Suchen. Ich las mit Hingabe die biblischen Schriften und drang an einzelnen Punkten in die Kirchengeschichte ein, konnte mich aber dann doch nicht entschließen, den geistlichen Beruf zu wählen, weil mich die heftigen parteipolitischen Kämpfe, die damals schon die evangelische Kirche erschütterten, wie eine Profanierung anmuteten; vielleicht auch darum, weil mein religiöses Leben schon damals (mir selber unbewußt) einen starken individualistischen Zug hatte und sich allenfalls im kleinen Kreise einer gleichgestimmten Gemeinschaft ausleben, nicht aber an weitere Kreise wenden mochte. Meinen religiösen Neigungen bin ich als Student treu geblieben, ohne jemals theologische Vorlesungen zu hören, und erst viel später entdeckte ich, wie nahe sich diese Interessen, zusammen mit der früh erweckten Liebe zur griechischen Philosophie, mit meinem eigensten Studiengebiet berührten, wie reiche Förderung ich ihnen verdanken sollte.

Ich darf den Überblick über diesen wichtigen Abschnitt einer wenn auch in der „Dumpfheit" betriebenen propädeutischen Tätigkeit nicht abschließen, ohne einer weiteren Abzweigung meiner Neigungen zu gedenken, deren Nachwirkungen auf meine geistige Entwicklung ich nicht unterschätzen darf. In einer Art Volkshochschule hörte ich jahrelang mit großem Eifer öffentliche Vorlesungen über ältere und neuere Kunst bei Herrlich, Max Schmidt, Gallandt u. a. namhaften Vertretern der Archäologie und der Kunstgeschichte; vor allem aber durfte ich frühzeitig als eine Art Amanuensis bei Adolf Trendelenburgs sprachlich meisterhaft ge-

Digitized by Google

formten Vorträgen über griechische Plastik behilflich sein und eignete mir so eine gewisse Monumentenkenntnis an, die heute noch vorhält. Natürlich las ich nebenher allerlei und wußte bald die Einführung in die antike Kunst von Rudolf Menge fast auswendig; auch beschäftigte ich mich (natürlich damals von Ebers' Romanen ausgehend!) mit der ägyptischen, späterhin der assyrischen Kunst- und Kulturgeschichte, soweit das einem Primaner eben möglich war, der an den Erwerb der nötigen Sprachkenntnisse schon aus äußeren Gründen nicht denken konnte. Denn alle Mittel zum Studium mußte ich mir selbst verdienen. Die Vorlesungen Trendelenburgs, dessen weiten Gesichtskreis ja sein jüngst erschienener Kommentar zu Goethes 'Faust' erwiesen hat, unterstützten natürlich meine „klassischen" Neigungen und machten mir die Homerlektüre wert, die im übrigen, dank dem pädagogischen Ungeschick des Direktors, zu den unbeliebtesten Lehrgegenständen unseres Gymnasiums gehörte. Bei einem Besuch im „Museum für Völkerkunde" fielen mir auch Schliemanns Schriften in die Hände, die ich kritiklos verschlang, die mir aber wiederum eine Fülle von Anschauungsmaterial vermittelten.

So mußten klassisch-philologische und germanistische, literatur- und kunstgeschichtliche, philosophische und nicht zuletzt religiöse Neigungen sich schiedlich-friedlich in mir vertragen, bis ich die Universität Berlin bezog, um „Philologie zu studieren", wie es auf meinem Abgangszeugnis hieß — zum Schmerz meiner Lehrer, die bei der damaligen bedrängten Lage des Fachs darin den tollkühnen Entschluß eines jugendlichen Idealisten sahen und mir entweder ein baldiges „Umsatteln" oder eine Art Hungertod voraussagten. In Wahrheit hat mich auf der Universität meine wirtschaftliche Notlage am wenigsten bedrängt. Viel schwerer ward es mir, den Weg zu mir selbst und zu meinem eigentlichen wissenschaftlichen Beruf zu finden. Die bitterste Enttäuschung erlitt ich gleich zu Anfang in den Vorlesungen über klassische Philologie, wie sie damals in Berlin gehalten wurden. Freilich verdanke ich dem ausgezeichneten Herodotkolleg von H. Diels eine Fülle von sachlichen Anregungen (z. B. über die ältere griechische und damit über die internationale Novellenliteratur) und eine stramme philologisch-methodische Zucht, wie sie der Berliner Germanist damals in seinen Fachvorlesungen nicht immer genoß. Aber was ich eigentlich suchte (und worüber ich mir selbst noch nicht recht klar war),

Digitized by Google

fand ich dort nicht und noch weniger in den übrigens recht verlassenen Hörsälen der anderen Fachvertreter, während uns Curtius' Olympia-Kolleg hinriß und Kekulés Führung durch das Museum mir wenigstens, der ich gut vorbereitet war, wirkliche Lebenswerte vermittelte. Hier wurden wir warm, während der sonstige philologische Betrieb den Menschen in uns kalt ließ — vielleicht nicht so sehr durch die Schuld derer, die ihn erteilten, sondern wegen der hochgespannten Sehnsüchte, mit denen die Jugend eben an die Sache herantrat. So entschied ich mich denn schon vom ersten Semester an, Germanist mit Leib und Seele zu werden, und ließ alle anderen Interessen einstweilen ruhen, um mich ganz dem Studium der germanischen Sprachen, vor allem der älteren und neueren Literatur Deutschlands und Englands zu widmen. Selbst philosophische Vorlesungen hörte ich mehr pflichtmäßig und habe erst viel später mit inniger Dankbarkeit verspürt, wieviel von der verhaltenen Glut des Vortrags in Diltheys „Allgemeiner Geschichte der Philosophie" in mir lebendig geblieben war. Persönlich hat unter allen meinen damaligen Lehrern kein einziger so starken Eindruck auf mich gemacht als Heinrich von Treitschke, in dem ich aber weniger den wissenschaftlichen Lehrmeister als den gewaltigen Prediger und Seelenführer sah, der mich die lebendige, geschichtliche Welt, kurz gesagt, „mit Preußenaugen" ansehen lehrte. Wissenschaftlich aber schloß ich mich ganz und gar an meine Lehrer Karl Weinhold und Erich Schmidt, weiterhin an Max Herrmann, Max Rödiger und Andreas Heusler an. Die Anführung der Namen genügt, um zu zeigen, daß damit keine Einseitigkeit, weder nach der sachlichen noch nach der formalmethodischen Seite bedingt war. In Berlin wirkte auf der einen Seite die straffe Zucht der Müllenhoffschen Schule nach, auf der anderen Seite die ganze Fülle neuer, wenn auch stark positivistisch gebundener Gesichtspunkte der Schererschen Richtung. Das Studium der Grammatik wurde im allgemeinen mehr als Mittel zum Zweck betrieben (nur in den unvergeßlichen Vorlesungen von Johannes Schmidt machten wir Bekanntschaft mit den neuesten Problemen und Forschungsweisen); das Hauptgewicht der eigentlich „germanistischen" Studien lag auf der Altertumskunde oder, wenn man will, der Volkskunde im weitesten Sinne des Worts. Dazu gehörte denn auch die von Weinhold mit großer Liebe

Digitized by Google

betriebene Mythologie, die aber doch nicht in dem Sinne Jakob Grimms und der modernen Religionsgeschichte vorgetragen wurde, und an der uns eigentlich mehr die ästhetischen Werte reizten. Ganz unmittelbares wissenschaftliches Leben aber pulste in allem, was Weinhold über die „Realien" der älteren und neueren Zeit zu geben hatte, und ich ergriff dankbar die Gelegenheit, als Seminarassistent in persönliche Berührung zu kommen mit diesem noch das ganze germanistische Gebiet überblickenden, feinnervigen und durchaus vornehmen, wenn auch etwas kühl-abgeschlossenen Gelehrten. Ich trat seinem „Verein für Volkskunde" bei und empfing durch die Vorträge und noch mehr durch die ständige Fühlung mit den aus sehr verschiedenen Berufen und Lebensstellungen herkommenden Mitgliedern die reichsten Anregungen; ich durfte die kleine Bücherei des Vereins in Ordnung halten, die in den Räumen von Bastians Museum für Völkerkunde aufgestellt war, erweiterte auf diese Weise fast täglich meinen Blick für völkerpsychologische Werte und ging zeitweilig derart in der Volkskunde, Kulturgeschichte und Ethnologie auf, daß selbst Karl Weinhold warnend den Finger erheben und mich auf die Möglichkeit eines späteren Broterwerbs hinweisen mußte. „Professuren für Volkskunde wird es bei Menschengedenken nicht geben", hieß es damals!

In Wahrheit hatte ich mich wohl nur darum so stark in die Volkskunde vertieft (der ich seitdem zeitlebens treu geblieben bin), weil mir die anderen Zweige des Studiums damals nicht in dem gleichen Maße „lebendig" wurden, so sehr sie meine theoretische Aufmerksamkeit fesselten, so stark sie mich zu „Untersuchungen" aller Art reizten. Dankbar muß ich hier vor allem meines unvergeßlichen Lehrers Erich Schmidt gedenken, dessen hinreißende Darstellungsgabe jeden Abschnitt der Literaturgeschichte, auch das damals noch nicht „wiederentdeckte" 17. Jahrhundert, genießbar zu machen wußte. Und mit besonderer Liebe gedenke ich seiner und Max Herrmanns Vorlesungen über den deutschen Humanismus und die Dichtung des Reformationszeitalters. Eine sommerliche Reise nach Süddeutschland, ein paar herrliche Tage in Nürnberg (unter der Führung von Karl Fuhse und Mummenhoff) taten das ihre dazu, um diesen Abschnitt unserer Kulturgeschichte, um die „Spätgotik" im weitesten Sinne mir für immer zum Leben zu erwecken. Noch heut fühle ich mich in der Lorenzkirche recht

Digitized by Google

eigentlich zu Hause, noch heut lese ich mit stärkster menschlicher Anteilnahme die Schuldramen und die neulateinische Lyrik der Zeit, die Reden, Briefwechsel und Dialoge der großen Humanisten, deren Spuren ich viel später in Würzburg und in Heidelberg nachgehen durfte. So wenig ich auf diesem Gebiete veröffentlicht habe (alle meine eigentlichen Forschungen hängen hier mit der Faustsage irgendwie zusammen), so dankbar habe ich diesen Besitz immer gelegt.

Zu den naturalistischen Dichtern und Kritikern der Gegenwart stand Erich Schmidt in persönlich engem Verhältnis, und die unbegrenzte Hingabe, mit der wir an der glänzenden Gestalt des Meisters hingen, übertrug sich ganz von selbst auf die Gegenstände seiner Neigung, auch wenn in uns damals Zwanzigjährigen vielleicht schon innerlich ein starkes Nein gegen die eben zur Herrschaft gelangte „Schule" und ihre materialistische Grundrichtung sich vernehmen ließ. Mit Erich Schmidt teilten wir denn auch die starke Neigung zu den drei weiteren Forschungsgebieten, denen ich späterhin dauernd treu geblieben bin: es war einmal der junge Goethe und die Sturm- und Drangperiode, ferner das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts, vor allem aber Goethes Faust und die Faustsage und -dichtung überhaupt. Auf allen diesen Gebieten habe ich mir, gleich so vielen, in dem wahrlich nicht schlaff geleiteten Seminar von W. Scherers bedeutendstem Schüler eine Fülle von tatsächlichem Wissen und von fruchtbaren Gesichtspunkten erworben und die Hebel der eigentlich philologischen Forschung ansetzen lernen. Am stärksten war ich vielleicht, und mehr als viele andere, an der gedrängten geschichtlichen Einleitung des berühmten Faustkollegs beteiligt, die im Hinblick auf die „Tübinger Schule", aber unter starker Beeinflussung durch die moderne Kritik, das Magusproblem in einen religionsgeschichtlichen Zusammenhang einzureihen suchte. Im übrigen ging Erich Schmidt allen eigentlich geistesgeschichtlichen und systematischen Erörterungen fast bewußt aus dem Wege, übersprang zu meiner Zeit sogar im Schillerkolleg die philosophischen Schriften, begnügte sich bei der Behandlung von Lessings Kunsttheorie mit allgemeinen Bemerkungen, vertrat auch in seiner an sich glänzenden „Poetik" im wesentlichen noch einen positivistischen Standpunkt und ließ mich vor allem in einer mir selbst noch rätselhaften Weise unbefriedigt bei der „Erklärung" des „Faust". Alles

Digitized by Google

Geschichtliche und Philologische wurde hier mit großer Sorgfalt und Umsicht behandelt, die weltanschaulichen Probleme und die formalen Gesichtspunkte kamen irgendwie zur Besprechung, und doch fehlte das, was der jugendliche Zuhörer erwartete. Der war freilich in seiner Primanerzeit durch eine für seinen noch nicht kritisch geschulten Blick schlechterdings vollkommene Wiedergabe der Dichtung im Berliner „Königlichen Schauspielhause" für Lebzeiten dem Drama gewonnen worden, das nachher bedeutsam in den Mittelpunkt seiner Studien rücken sollte. Einmal einen Kommentar zum Faust zu schreiben, gehörte zu meinen nie ausgesprochenen, aber mit stiller Glut genährten Wünschen, und neben allen anderen Beschäftigungen, die wir oben erwähnten, verschlang ich schon als Schüler, zunächst noch ohne Kritik und tieferes Verständnis, die Erläuterungsschriften des Dänen Boyesen, dann der Deutschen Friedrich Theodor Vischer und Kuno Fischer. Als Student trat ich mit einer Fülle von Lebensfragen und ästhetischen Problemen an die Dichtung heran, die für den verehrten Meister alle nicht eigentlich „brennend" waren. Mußten doch, entsprechend der ganzen Einstellung des germanistischen Unterrichts im damaligen Berlin, die auf der Schule so stark geförderten ästhetisch-dramaturgischen Studien gänzlich in den Hintergrund treten!

Ich befand mich in einem eigentümlichen Zustande dumpfer Ratlosigkeit, der sich darin äußerte, daß ich mir der Reihe nach von verschiedenen meiner Lehrer Themata zu Dissertationen vorschlagen ließ, die ich alle mit Eifer angriff, und deren tastender Bearbeitung ich mancherlei Förderung verdankte, die ich aber nicht durchführen konnte, weil sie nicht von innen her „diktiert" waren. Ich habe damals gelernt, wie verfehlt es ist, jungen Leuten „Themata für Doktorarbeiten zu stellen". Wem sich nicht mit innerer, unbezwinglicher Notwendigkeit aus seinem Studiengebiet ein Problem aufdrängt, das durchaus und gerade durch ihn gelöst sein will, der soll seine Hände vom Promovieren lassen. Unter fremder Anregung ging ich also den Spuren Tiroler Märchen und Sagen im alten Heldenbuche nach, vertiefte mich in spätwestsächsische Grammatik und hätte endlich beinahe das Verhältnis der Grimmschen Märchensammlung zu den tatsächlichen Aufzeichnungen behandelt, wenn nicht Hermann Grimm, der Nachlaßverwalter, mir als „seinem Nichtschüler" den Zugang zum „Grimmschrank" in

Digitized by Google

schroffer Weise verweigert und damit das beste Material entzogen hätte. Endlich kam auch für mich der erlösende Augenblick, wo mir ein „Neues", ein „Eigenes" aufging. Vielleicht allzu früh an wissenschaftlichen Zeitschriften als Mitarbeiter beteiligt, erhielt ich von Georg Steinhausen, dem Herausgeber der „Zeitschrift für Kulturgeschichte", Wossidlos treffliche Sammlung mecklenburgischer Rätsel zur Besprechung zugesandt, und binnen weniger Tage drängte sich mir die Notwendigkeit auf, in das formale Gefüge dieser „Kleinpoesie" näher einzudringen. Der Rätselforschung war also meine Dissertation gewidmet; ihr bin ich auch später treu geblieben, wie meine kurz zusammenfassende Geschichte und systematische Behandlung des Gegenstandes in J. Meiers 'Grundriß der Volkskunde' zeigt. Auch eine Reihe von Abhandlungen und Aufsätzen habe ich dem Rätsel gewidmet wie dem Märchen und der Sage, dem Volkslied und der Fabel. Alle diese Arbeiten wurzeln in meinem letzten Berliner Semester, wo ich, zunächst auf dem kleinen Sondergebiete der Volkskunde, mit einem Male aus dem vorwiegend rezeptiven in das produktive Verhalten überging.

Da traten zwei Ereignisse ein, die für meine ganze spätere Fortentwicklung von ausschlaggebender Bedeutung waren. In meinem letzten Berliner Semester war ich als Hilfsarbeiter an der „Königlichen Bibliothek" zu Berlin beschäftigt, deren reiche Bücherschätze gerade auf volkskundlichem Gebiete mir die Ausdehnung meines Dissertationsthemas auf die verschiedensten Sprachen und Mundarten ermöglichten; neben diesen sachlichen und sprachlichen Studien aber gingen andere her, auf die mich der bunte Wechsel der Eingänge und weiterhin die tägliche Beschäftigung mit dem Realkatalog der Bibliothek führten. Auf diese Weise machte ich Bekanntschaft mit Heinrich von Steins damals erschienenen fragmentarischen „Vorlesungen über Ästhetik". Mir war es plötzlich, als ginge mir eine neue Welt auf, während tatsächlich nur lange zurückgedrängte Neigungen wieder erwachten. Auf der Universität hatte ich aus rein äußerlichen Gründen keine Gelegenheit gehabt, Vorlesungen über den Gegenstand zu hören, der mir auch von fernher als dürr und unergiebig erscheinen mochte; nun las ich mit großer Begierde Steins „Entstehung der neueren Ästhetik", lernte von ihm und von seinem Lehrer Dilthey, dessen

Digitized by Google

Abhandlungen mir allmählich vertraut wurden, die engen Beziehungen zwischen ästhetischer und Literaturwissenschaft kennen und gewann vor allem ein ganz neues Verhältnis zu Richard Wagner. Auch auf ihn war ich in meiner Schulzeit eindringlich genug hingewiesen worden, konnte aber zunächst zu ihm so wenig wie zu den anderen der großen Musiker ein inneres Verhältnis gewinnen, vor allem wohl, weil meine musikalische Begabung an sich begrenzt ist, und weil der Musikunterricht, den ich an einem Berliner Konservatorium empfangen hatte, meine Fähigkeit zum musikalischen Genusse keineswegs gefördert hatte. Ich trat an Wagner zunächst von der theoretischen, dann von der literarischen Seite heran und ward durch die Beschäftigung mit ihm auf ästhetische und allgemeine weltanschauliche Fragen geführt, deren strengere Behandlung mich dann über den Gedankenkreis und über den Standpunkt des „Meisters" hinausführen sollte. Alle diese Anregungen aber zusammen vermittelten mir eine ganz neue Einstellung zum Kunstwerk, über die ich mir freilich erst ganz allmählich und unter heißem Ringen mit den verschiedensten Einflüssen klar werden sollte.

Weiterhin war es für mich von der größten Bedeutung, daß eben damals Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff an die Berliner Hochschule berufen und, um dem arg darniederliegenden philologischen Studium aufzuhelfen, auch zur regelmäßigen Abhaltung öffentlicher Vorträge verpflichtet wurde. Wer die erste Reihe dieser Vorträge über die dramatische Kunst der Alten in jenem Wintersemester 1897/1898 genossen hat, dem wird sie in unverlöschlicher Erinnerung bleiben. Eben damals bereitete Wilamowitz die Veröffentlichung seiner „Griechischen Tragödien" vor, die seitdem Tausenden ein persönliches Verhältnis zur attischen Dichtung vermittelt haben. Seine Art der Behandlung der antiken Tragödie und Komödie, die fortwährend zu neueren und neuesten Dramen, zu den Spaniern und Franzosen, zu Shakespeare, Kleist und Ibsen übergriff, machte mir vor allem zweierlei klar: einmal den tiefen inneren Zusammenhang der gesamten europäischen Dramendichtung von den Tagen des Aischylos bis zur Gegenwart und die Notwendigkeit, die eine Form durch die andere jeweils wechselseitig zu erhellen; weiterhin aber die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit einer gegenseitigen Befruchtung der philologisch-geschichtlichen und

Digitized by Google

der ästhetisch-dramaturgischen Einstellung. Mit einem Male ward ich mir nun bewußt, daß und inwiefern meine Neigungen zur antiken und zur englischen Dichtung (später kam ein genaueres Studium der Spanier und Italiener hinzu) dem germanistischen Studium zugute kommen, und wie das neuerwachte Interesse an ästhetischen Studien für die Interpretation ausgewertet werden konnte. Von nun ab stand die „Tragödie", weiterhin überhaupt das Drama im Mittelpunkt meiner geschichtlichen und ästhetischen Studien, vor allem das deutsche Drama der klassischen Zeit und des 19. Jahrhunderts. Den geheimen Mittelpunkt aber für meine Studien, auf den alle Wege immer wieder zurückführten, bildete Goethes Faust, dessen künstlerisch-formale Seite ich nun um so gründlicher zu erforschen suchte, je mehr ich bisher auf die äußere Entstehungsgeschichte und die rein philologische Behandlung des Gegenstandes hingewiesen worden war.

Zwischen der Volkskunde und dem neueren Drama waren meine Interessen geteilt, als ich 1898 nach Würzburg übersiedelte. Dort bot sich mir durch das freundliche Entgegenkommen und Vertrauen Oskar Brenners die Aussicht auf eine baldige Habilitation, und es wurde mir eine wesentliche Erleichterung der für mich damals sehr gewichtigen äußeren Bedingungen in Aussicht gestellt, wenn ich daselbst mit Auszeichnung promoviert hätte. Das gelang denn auch, und ich hatte nun die Möglichkeit, die vorgeschriebene zweijährige Frist zwischen Promotion und Habilitation zur eigenen Fortbildung auszunutzen, soweit mir die tägliche Sorge um den Unterhalt meiner selbst und meiner nächsten Angehörigen Zeit und Kraft dafür übrig ließ. Es war nun wieder von nachhaltiger Bedeutung für mich, daß ich mit Gelehrten in nahe Berührung kam, die nicht mein eigenstes Studiengebiet vertraten, die mir aber gerade für meine besondere Einstellung zu den Fragen meines Fachs wertvolle Anregungen geben konnten. Mit tiefer Dankbarkeit erinnere ich mich hier der ästhetischen Vorlesungen von Oswald Külpe, der mich in die Geschichte des Fachs wie in die neueren Methoden der psychologischen Ästhetik in einer Weise einführte, die meinen bisherigen autodidaktischen Studien erst den rechten Rückhalt gab. Gleichzeitig erfreute ich mich des freundlichen Umgangs mit dem viel zu früh uns entrissenen Karl Sittl, dem Vertreter der Archäologie und Kunstgeschichte

Digitized by Google

an der Alma Julia, einem Gelehrten, gegen dessen Methoden und Forschungsergebnisse die Fachgenossen viel einzuwenden hatten, der aber als sittlicher Charakter und als Mensch von einer geradezu verblüffenden wissenschaftlichen Universalbildung täglich und stündlich neue Anregungen zu geben hatte. Ich durfte ihm in seinem Institut Handlangerdienste tun, katalogisierte u. a. die Photographien italienischer Gemälde und erwarb mir dabei nebenher eine gewisse Tatsachenkenntnis auf dem Gebiete der neueren Kunst, die mir nachmals oft genug zustatten kam. Besonders fruchtbar wurde das innige Verhältnis zwischen ihm, dem treuen Sohne der katholischen Kirche und mir, dem überzeugten Protestanten, für meine freiere Einstellung zu fremdem Glaubensleben. Die bald nach Sittls Tode einsetzenden heftigen konfessionellen Kämpfe in Würzburg konnten meine menschliche Haltung oberhalb der Parteien ebensowenig erschüttern wie meine grundsätzliche religiöse Stellung. Von besonderem Werte aber war mir Sittls Hinweis auf die Bedeutung der Bettelordenbewegung für die gesamte Renaissancekultur, wie sie vor allem H. Thode damals vertreten hatte.

So lernte ich immer stärker auf die Zusammenhänge der verschiedenen Richtungen des geistigen Lebens achten und mich um eine Erklärung literarischer Denkmäler „aus dem vollen" bemühen, was besonders die Seite des Erlebnisgehaltes anging. Die Veröffentlichung von Diltheys Aufsätzen über das „Erlebnis und die Dichtung" zeigte mir sehr deutlich, nach welcher Seite hin ich vor allem meine in Berlin empfangene Ausbildung vervollständigen müsse. Damals fiel mir, gerade im rechten Augenblick, Hermann Hettners Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts in die Hände, in der ich früher wohl gelesen, auf die ich hier und da zurückgegriffen hatte, ohne daß sie mir, dem Schererschüler, einen tieferen Eindruck gemacht hätte. Damals aber, in dem ersten Jahre meiner Würzburger Lehrtätigkeit, wo ich mich mit einer formalen Studie über das Volksmärchen zunächst einmal von der Volkskunde verabschiedet hatte, und wo ich auf meine Weise ein ganz neues Verhältnis zum Drama des 19. Jahrhunderts und weiterhin zu Goethe zu gewinnen suchte, damals brachte Hettners Werk, brachte seine ganze Anschauungsweise eine wahre Revolution in mir hervor. Ich ging mit einer Begeisterung, von der Erich Schmidt nichts wissen wollte, zu der „kultur- und ideengeschichtlichen" Richtung

Digitized by Google

über, suchte das Kunstwerk vor allem von der Seite der „Weltanschauung" her zu verstehen und ließ darüber zwar nicht die eigentlich philologische, aber die ästhetisch-formale Betrachtung zunächst zurücktreten. Es war meine schwere Aufgabe für die folgende Zeit (deren ich mir freilich erst viel später bewußt wurde), die Hettnersche Betrachtungsweise in ihrer Einseitigkeit zu überwinden, ihre fruchtbaren Antriebe aber mit anderen zu vereinen, um die innere und äußere Form des Kunstwerks unter einheitlichen Gesichtspunkten zu erfassen. Von der neugewonnenen Stellung aus blickte ich immer wieder auf die Entwicklung des Dramas zurück, das ich nicht mehr anders denn als eine große Einheit auffassen konnte. Fragen wie die Entwicklung der Chor- und Massenszenen, weiterhin der dramatischen Charakteristik und endlich der tragischen Lebensauffassung im ganzen verfolgte ich in weitausgedehnten Studien nach der theoretischen wie nach der eigentlich literaturgeschichtlichen Seite vom griechischen Altertum bis zur Gegenwart. An die Öffentlichkeit ist davon nur einiges in Aufsatzform gedrungen, die ausführlichere Behandlung der einzelnen Fragen in monographischer Form muß der Zukunft vorbehalten bleiben. Auch bei diesen Untersuchungen über die Geschichte des Tragischen im weitesten Sinne war der Blick immer wieder auf den „Faust" gerichtet, dem ich schon eine mehr gemeinsvertändliche Darstellung gewidmet hatte, während ich das Letzte, was ich zu geben hatte, nur im Kolleg meinen Hörern vortrug. Fühlte ich doch, daß die Erfassung des Faustproblems im ganzen eine Arbeit von Jahrzehnten erforderte, und daß sie von den verschiedensten Seiten her in Angriff genommen werden wollte.

Zunächst fügte es sich, daß ich in der Richtung, die ich im Gefolge Hettners eingeschlagen hatte, weiter und auch tiefer geführt wurde. 1904 vertauschte ich meine Stellung als Privatdozent in Würzburg mit einer gleichen in Heidelberg, wo sich mir, dank W. Braunes Entgegenkommen, ein größerer Wirkungskreis darbot. Vor allem schloß ich mich hier an Ernst Tröltsch an und suchte unter seiner Anregung durch Wort und Schrift wie auch in regem Austausch mit Wilhelm Windelband das ganze Gebiet des deutschen Idealismus, auch in seinen philosophischen Auswirkungen, zu überblicken. Von hier aus gewannen meine Studien zur inneren Geschichte des Dramas und des Tragischen, vor allem aber meine

Digitized by Google

Fauststudien an innerer Geschlossenheit und an tragfähiger Begründung.

Dazu aber kam ein Weiteres. Schon in Würzburg hatten sich meine volkskundlichen und Faustarbeiten in der Weise zusammengeschlossen, daß ich alle Gesichtspunkte, die sich mir allmählich über Volksdichtung im allgemeinen, über Sagen- und Legendenbildung und über die gegenseitigen Beziehungen zwischen Volks- und Kunstpoesie gebildet hatten, immer schärfer und bewußter auf die Entwicklung und auf die Geschichte und die Vorgeschichte der Faustsage und ihrer literarischen Verwandten bezog und anwandte. Ein ungeheures Material türmte sich allmählich auf, das unter eigenen und einheitlichen Gesichtspunkten behandelt werden wollte. So kam es, daß ich mit der Zeit alle wichtigeren Urkunden zur Entwicklung der Magussage und Faustdichtung aufs neue herausgab und mit mehr oder weniger eingehenden Erläuterungen versah. Die letzten, beherrschenden Gesichtspunkte aber für die einheitliche Zusammenfassung des Ganzen verdanke ich der eigenen geistigen Atmosphäre, die sich in Heidelberg unter dem beherrschenden Eindruck von Albrecht Dieterich gebildet hatte. Während ich in Heidelberg zum erstenmal vor einer größeren Zuhörerschaft Goethes „Faust" mit einer umfänglichen geschichtlichen Einleitung behandelte, hörte ich Dieterichs öffentliche Vorlesungen über vergleichende Religionswissenschaft und entnahm ihnen eine Fülle wertvoller und förderlicher Anregungen besonders in formaler und methodischer Richtung. Diese Anregungen bis ins Letzte zu verfolgen, gab mir eine neue Wendung in meinen äußeren Verhältnissen die erwünschte Gelegenheit.

Mit dem Weggange Gustav Ehrismanns von Heidelberg nach Greifswald wurde eine Lehrstelle im Germanischen Seminar der Universität frei, die mir übertragen wurde. In meiner neuen Eigenschaft hatte ich Übungen und Vorlesungen über gotische, alt- und mittelhochdeutsche Literatur zu halten, dehnte aber den Umkreis meiner Lehrtätigkeit allmählich auch auf Mittelniederdeutsch und auf paläographische Dinge aus. Auch hier stellten sich die Beziehungen zu meinen Fauststudien her: magische Texte standen bald wieder im Mittelpunkte meines Interesses. Unter meiner Leitung behandelte Robert Vian ein Mondwahrsagebuch aus der Handschriftensammlung der Heidelberger Bibliothek, beschäftigte

Digitized by Google

sich Dora Ulm mit Hartliebs Buch „Von verbotener Kunst"; ich selbst aber widmete mich u. a. eingehenderen Forschungen über Ursprung und Entwicklung der Theophilussage, woraus bis heute freilich nur die neue kritische Ausgabe des mittelniederdeutschen Dramas und der Neudruck des „Militarius" hervorgegangen sind.

Meine Übersiedlung als ordentlicher Professor nach Liverpool im Herbst 1911 stellte mich zunächst wieder vor ganz neue Aufgaben von ungeahnter Schwierigkeit und Schönheit. Es galt nicht nur den gänzlich anderen pädagogischen Anforderungen des englischen Unterrichts gerecht zu werden und eine dem ausländischen Studenten angemessene Auswahl und Zubereitung des Lehrstoffes vorzunehmen (d. h. ganz neue Hefte auszuarbeiten); es galt auch nicht bloß die Vervollkommnung in der fremden Sprache bis zum leidlich freien schriftlichen und mündlichen Gebrauch, es galt vor allem, eine freie Stellung oberhalb der Gegensätze zwischen hüben und drüben zu finden. Der Engländer faßt das Kunstwerk anders auf und bearbeitet es methodisch anders als wir; die geschichtliche Anschauungsweise tritt zurück, und selbst die ästhetisch-theoretischen Hilfen dienen wesentlich dazu, den unmittelbaren Eindruck des Werkes zu verstärken und zu klären. Die sozusagen pragmatistische Aufnahme macht auch vor dem Dichtwerk fernster Vergangenheit nicht halt. Seiner Einstellung entsprechend, hat sich der englische Literaturforscher längst seine eigene, sehr fein ausgearbeitete und leistungsfähige Fachsprache gebildet, die sich nicht ohne weiteres in die unsere übersetzen läßt, wie eine Fülle von Fachausdrücken, mit denen wir täglich arbeiten, im Englischen allenfalls umschrieben oder durch ein verabredetes Ersatzwort wiedergegeben, aber nicht ohne weiteres übersetzt werden können. Das Hineinfinden in die andere Auffassungsweise erwies sich mir auf die Dauer als äußerst förderlich und lenkte mich wieder auf allgemeinere ästhetische Gedankenreihen hin, während ich mich zugleich noch halb unbewußt auf die mehr phänomenologische Einstellung vorbereitete, die ich bei meiner Rückkehr nach Deutschland (1914) zu voller Blüte gediehen vorfand. Sobald ich mich aber in der fremden Sprech- und Denkweise einigermaßen heimisch fühlte, nahm ich auch die alten Studien wieder auf und veröffentlichte eine Reihe von Untersuchungen über die Theorie des Tragischen, über älteres und neueres Drama und über die Kultur

Digitized by Google

des deutschen Idealismus überhaupt, an dem mir übrigens W. Brechts ausgezeichnete Heinsestudie eine bisher fast unbeachtete Seitenströmung erst recht zugänglich machte.

Meine Lehrtätigkeit an der Posener Akademie während der Kriegsjahre stellte mich wieder vor ganz neue Aufgaben, besonders in pädagogischer Hinsicht. Hatte ich doch zu gleicher Zeit eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Studenten (meist Kriegsteilnehmern, die in Posen in Garnison waren) in die Grundbegriffe der Fachwissenschaft einzuführen und Semester für Semester einem wesentlich gleichbleibenden Hörerkreise immer neue Gegenstände der „Deutschkunde" (wie man schon zu sagen anfing) vorzuführen; dazu kam meine freiwillige Hilfsdiensttätigkeit an der Oberrealschule, die mir zum erstenmal die schwierigen Probleme des deutschen Unterrichts der Gegenwart erschloß. Das stete Zusammenarbeiten mit einem pädagogisch so hervorragenden und so gelehrten Schulmann wie Hans Richert gewährte mir die hohe Befriedigung, die Dinge immer an der Wurzel zu packen und bis in ihre letzten Folgerungen durchzudenken. Mit Freude erinnere ich mich meiner Tätigkeit in der Posener Obersekunda und Prima, aus der eine ganze Reihe von Aufsätzen, auch über die ältere deutsche Literatur und Kultur, hervorgegangen ist. Die Übernahme der Neubearbeitung einer Reihe von Bänden in Bellermanns Schillerausgabe brachte es mit sich, daß ich mich wieder sehr stark mit der Entwicklung des deutschen Idealismus und mit der dramatischen Form beschäftigte, während die akademische Tätigkeit die weitere Vertiefung in die Fragen der Literatur der Gegenwart von mir forderte. Gerade damals setzte ja der Siegezsug der „expressionistischen" Dichtung ein, die, wie mir sehr bald klar wurde, viel stärker in den letzten Forderungen und Grundüberzeugungen der klassischen Zeit wurzelte, als ihre jugendlichen Führer ahnten und Wort haben wollten. Die Kämpfe zwischen Ausdrucks- und Eindruckskunst erschienen mir endlich als eine Auswirkung einer in der deutschen Geistesgeschichte immer wiederkehrenden Polarität.

Diese Zusammenschau jüngster und ältester Schöpfertätigkeit vertiefte sich nur, als ich nach dem Zusammenbruch 1919 an die junge Hamburgische Universität berufen und Zeuge lebhafter Auseinandersetzungen auf literarischem und auf geistigem Gebiet überhaupt wurde, mich auch nach langen Jahren der Ent-

Digitized by Google

behrung wieder des regelmäßigen Besuchs künstlersich geleiteter Bühnen erfreuen durfte. Nicht am wenigsten förderte mich in der Erweiterung, Zusammenfassung und Klärung meines geistigen Besitzstandes und meines wissenschaftlichen Handwerkszeuges der stete Verkehr mit meinen Kollegen und mit meinen Schülern. Allmählich schloß sich die Fülle der Interessen, die mich immer beschäftigt hatten, zu einer gewissen, freilich reich gegliederten und beweglichen Einheit zusammen. Meine „Faustausgabe", die ich nun endlich der Öffentlichkeit vorzulegen wagte (als Vorläufer eines größeren, in gebundenerer Darstellung fortschreitenden Kommentars), zeigt den Zusammenschluß der scheinbar so weit auseinanderstrebenden Richtungen: der Volkskunde und Religionsgeschichte mit der Erforschung des deutschen Idealismus, der Studien über die dramatische Form mit der Beobachtung dichterisch-künstlerischer Sprachbehandlung überhaupt.

Aus alledem ergibt sich, wie ich hoffe, eine Erklärung für die scheinbar so verwirrende Mannigfaltigkeit meiner kleineren Arbeiten. Sie gliedern sich leicht (wenn auch nicht ohne gelegentliche Überschneidungen) in einige große Gruppen: die eine umfaßt etwa Volkskunde und Kulturgeschichte, diese mit besonderer Rücksicht auf die Entwicklung der Religion; eine zweite Gruppe betrifft die Theorie des Dramas und besonders des Tragischen in systematischer und geschichtlicher Betrachtung; eine dritte beschäftigt sich mit der allgemeinen Geschichte des Dramas, insbesondere des deutschen Dramas im 19. und 20. Jahrhundert; eine vierte sucht die verschiedensten Richtungen, Gestalten und Äußerungen des deutschen Idealismus zu erfassen, und aus ihr sondert sich eine fünfte aus, die es mit der Faustsage und -dichtung zu tun hat. Eine sechste Reihe endlich ist vorwiegend den Fragen des deutschen Unterrichts gewidmet. Untersuchungen über die ältere deutsche Literatur lassen sich bald der einen, bald der anderen Gruppe einreihen, wie sich denn von einzelnen Punkten aus immer wieder auf verwandte, bisher weniger beackerte Gebiete vordringen läßt. So denke ich in der Zukunft der epischen und lyrischen Dichtung der Gegenwart mit derselben Hingabe nachzugehen, wie ich sie bisher den schwierigen Fragen des Dramas und der Bühne gewidmet habe. Alle diese Untersuchungen durchzieht die Frage nach dem jeweiligen Verhältnis des erlebten Gehaltes und der künstlerischen

Digitized by Google

Form. Daneben tritt das rein Stoffgeschichtliche zurück. Und so gebe ich der ganzen Sammlung den Titel „Gehalt und Form".

Von den genannten Gruppen kommen in dem vorliegenden Bande nur zwei zu ihrem Rechte, aus einer dritten werden umfängliche Proben mitgeteilt. Wie weit wir die wissenschaftlichen Behandlungen auch der andern Grupppen in dieser Sammlung zum Abdruck bringen werden, hängt von der Aufnahme des vorliegenden Bandes ab. Er bringt diejenigen Schriften, auf die ich nach meiner Erfahrung in meinen gegenwärtigen Veröffentlichungen und Vorlesungen am häufigsten zurückzukommen genötigt bin, deren Neudruck mir also schon aus pädagogischen Rücksichten erwünscht scheint. Eine Zeitlang dachte ich auch daran, die einzelnen Abhandlungen gründlicher zu überarbeiten und jedes Problem so darzustellen, wie ich das heute wohl vermöchte. Nach reiflicher Überlegung sah ich ein, daß diese Aufgabe die Veröffentlichung des Bandes nicht nur auf unübersehbare Jahre hinausschieben, sondern vielleicht meine Kraft übersteigen würde. Und zudem wäre eben damit die von den verschiedenen Seiten gewünschte Wiederholung jener älteren Arbeiten nicht gegeben. Sie mögen im wesentlichen bleiben wie sie sind, wie sie zu ihrer Zeit gewirkt haben und wie sie vielleicht auch heute noch zu weiterer Beschäftigung mit den Problemen anregen werden. Gewiß hätte ich heute über „Chor und Volk im antiken und modernen Drama" mehr und vielleicht Besseres zu sagen, als vor reichlich zwanzig Jahren auf der Halleschen Philologenversammlung; seitdem ist, zum Teil in Anlehung und mit Benutzung jenes Aufsatzes, eine kleine Reihe von einschlägigen Untersuchungen entstanden, die einzelne Teile des Gegenstandes in schärferes Licht rückten: die Grundlinien des Ganzen zu verändern habe ich im Augenblick keine Veranlassung. Ich begnüge mich also damit, die rein durch die Zeit und durch die Art der ersten Veröffentlichung bedingten Bemerkungen zu streichen oder zu kürzen, einzelne Versehen und stilistische Härten zu verbessern und gelegentlich Hinweise auf neuere Behandlungen des Themas zu geben. Überall ist die Entstehungszeit sowie der Ort der ersten Veröffentlichung vermerkt, wodurch sich die Abhandlungen meinem im vorigen geschilderten Entwicklungsgange von selbst einreihen und dem Leser eine freie und gerechte Würdigung ermöglichen.

Digitized by Google

I.

VOM DRAMA.

Digitized by Google

Digitized by Google

Zwei Pole des Dramas.[1]

(1924)

Jede geschichtliche Betrachtung der Entwicklung des Dramas im ganzen oder in einer gewissen Zeitspanne, unter besonderen nationalen, sozialen und allgemeinen Kulturverhältnissen setzt eines voraus: die Gewißheit, daß die dramatische Kunst in der weitesten Bedeutung des Wortes, d. h. die mit der Aufführung auf einer (wie immer gestalteten) Bühne rechnende und durch sie erst vollendete Dichtung, bei aller Vielgestaltigkeit ihrer Formen und bei aller Verschlungenheit ihrer Schicksalswege doch im letzten Grunde ein einheitliches Wesen sei — eine „Idee" im Sinne Goethes, eine „funktionelle" Einheit, eine „Entelechie", die „in Gestaltung, Umgestaltung des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung" verrät. Gegchichtliche und phänomenologische Einstellung freilich müssen hier ineinander greifen; urälteste Anfänge und jüngste Verzweigungen und Steigerungen müssen wir zusammen sehen, um das Lebensgesetz der Gattung zu erfassen und in allen seinen tatsächlichen, widerspruchsvollen oder einseitigen Auswirkungen wiederzuerkennen. Alles Lebendige verläuft wie ein Kraftstrom zwischen entgegengesetzten Polen; und wer die wesentliche Polarität einer Kulturströmung, einer Kunst, einer Dichtungsgattung erfaßt hat, der wird der Fülle und der anscheinenden Verworrenheit ihrer Erscheinungsformen nicht mehr ratlos gegenüberstehen, er wird aber auch nicht in der Chronologie, in der Festlegung einzelner Einflüsse und Abhängigkeiten, in der Buchung und Ordnung des Wiederkehrenden und der stärksten „Eigentümlichkeiten" das Leben zu haben glauben.

Ist aber nun ein Kunstzweig, ist eine Dichtungsgattung überhaupt eine solche lebendige Einheit, wie wir sie voraussetzten? Auf rein ableitendem Wege, durch abstrakte Überlegung ist die Frage weder mit Ja noch mit Nein zu beantworten, da wir Leben-

[1]) Zuerst erschienen in der 'Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte', Band II, Heft 2, Seite 193 ff.

Digitized by Google

diges, w e n n es tatsächlich vorhanden ist, durch Begriffe nicht restlos und nicht im Wesen erfassen können. Man wird vielleicht über die eine Dichtungsgattung leichter urteilen können, wenn man irgendeine andere, an der man im Augenblick nicht unmittelbar beteiligt ist, zum Vergleiche heranzieht. Ich erinnere hier an die F a b e l, die so viele und einander so heftig widersprechende „Definitionen" erfahren hat, daß eine nicht auf geistige Lebensvorgänge eingestellte Betrachtung versucht sein könnte, die Zusammenfassung des Widerstrebenden unter e i n e m Namen nur einer gewissen herkömmlichen Nachlässigkeit zuzuschreiben [1]). Wie weit entfernt sich Lessings Wortkargheit von Gellerts behaglich daherplätscherndem Redeflusse, wie sticht wieder die Gutmütigkeit Hagedorns ab gegen die bittere Satire Lafontaines; wie schwer scheint es, die Nüchternheit eines Phädrus und die üppige Fülle eines orientalischen Geschichtenerzählers zu einer Einheit zusammenzusehen; und doch schlägt das Pendel nur jeweils nach der einen oder nach der anderen Seite aus, und das „Wesen" ist nicht hier oder da, auch nicht über oder hinter, sondern in beiden, es ist in allen Formen; denn es gehört nun einmal zum Wesen der Fabel, daß sie (nicht unähnlich der Komödie) zwischen den Polen der Unterhaltung und der Belehrung (oder doch der bestimmten „Lebensbeziehung") schwingt. Daraus folgt, daß sie einmal den Lebensstoff frei phantastisch ausgestaltet, dann wieder spitze Pointen schärft, daß sie zwischen dem reinen gegenständlichen Berichte und der Anrede an den Leser nach Gefallen wechselt usw. Verschiedene Anschauungsweisen des Lebens, Schichten der Erfahrung und Formen der Darstellung erweisen sich im Laufe der Zeit und bei der Wanderung der Gattung von Volk zu Volk als besonders ergiebig und anregend nach der einen oder andern Seite: das „Gemäße" wird entfaltet, das Zufällige abgestoßen, und allmählich entwickelt sich auf dem Grunde der „funktionellen Einheit" (der fabulosen Polarität) die neue „strukturelle Einheit" der äsopischen Fabel und ihrer zahllosen Verwandten. Nicht alle Zeiten waren dem Wesen der Fabel gleich günstig; bald ist sie zu der rein erzählenden Tiergeschichte, bald zur Novelle oder Anekdote hin ausgewichen. Wie oft hat man sie in den Tagen des „Naturalis-

[1]) Das Beste, was bisher über die Fabel i. a. gesagt worden ist, steht in K. Voßlers Buch: ‚La Fontaine und sein Fabelwerk' (Heidelberg, C. Winter) S. 63 ff.

Digitized by Google

mus" totgesagt. Da erschien Christian Morgenstern und bog sie zu aller Erstaunen zur grotesken Satire der zeitgenössischen Lyrik um; und in der jüngsten Vergangenheit erneuert Paul Gurk die alte Gattung in einer ganz eigenen Form, deren beste Erzeugnisse doch den vornehmsten Mustern der früheren Zeit sich ruhig an die Seite stellen dürfen [1]).

Auch das Drama hat man oft genug totgesagt oder durch „Vollkommneres ersetzen" wollen. Das Drama aber entspricht Urtrieben der Menschheit, die unausrottbar sind und immer wieder nach Betätigung und künstlerischer Veredlung drängen werden; was kühne Neubildner abstößt und zum Verdammungsurteil reizt, das sind geschichtlich gewordene und als tote Massen überlieferte Formen, deren Abzug das Wesen der Gattung nicht berührt. Kann die Gegenwart aus diesem Wesentlichen heraus unmittelbar neue dramatische Formen als Ausdruck ihres ganz besonderen Erlebens erzeugen — um so besser; doch lehrt die Geschichte i. a., daß nur solche Kunstformen zu einer gewissen Tiefe und Dauer ihrer Wirkung gelangen, die irgendwie an das Gewordene anknüpfen; wir kommen aus der Geschichte so wenig heraus, als wir unsern Schatten überspringen können.

Jede Gattung der Kunst, auch die Dichtung, ist eben schon von Haus irgendwie bestimmt; sie ist aber nicht in ihrem Wesen bestimmt durch die ihr zur Verfügung stehenden Mittel, wie die Ästhetik des 18. Jahrhunderts glaubte. Der wahrhaft schöpferische Mensch greift nicht zum Ton, um einmal etwas aus dieser Masse zu formen, er macht nicht Musik bloß um der Töne willen und macht nicht Worte, um zu sprechen. Was uns die Betrachtung der Technik und des Materials, seiner Möglichkeiten und seiner Grenzen immerhin geben kann, ist ein Hinweis auf die letzten Gründe, aus denen der Mensch gerade zu diesem oder jenem Ausdrucksmittel griff. Aus dem bloßen Drange nach der ästhetischen Schau des Lebens läßt sich eben kein lebendiges Kunstwerk, läßt sich auch keine empirische Gattungsform künstlerischen Gestaltens ihrem Wesen nach hinreichend erklären. Immer liegt eine ganz bestimmte „Einstellung" des Menschen vor, immer wird auf die Verwirklichung und auf die reinste Darstellung bestimmter Werte

[1]) P. Gurk: Fabeln (Trier, Fr. Lintz Verlag 1922).

Digitized by Google

hingearbeitet; auch das „Erlebnis", das nach künstlerischer Formung drängt, auch der „Zweck" (etwa der religiöse, vaterländische, ethische Zweck), dem das Kunstwerk in seinen Urformen „dienen" will, sie sind immer durch das Vorwalten solcher Werte „bestimmt". Da wollen sich irgendwelche Gemütsbewegungen und Stimmungen rein ausleben; Normvorstellungen übergreifender Art wollen wenigstens in der Phantasie „erfüllt" und Besorgnisse, die drückend auf dem Menschen lasten, auf dem Wege der künstlerischen Lebensgestaltung abreagiert werden. Dazu ergreift der schöpferische Mensch bestimmte „Schichten" der Wirklichkeit, deren strukturelle Kräfte den eben erregten Energiezentren seines Ich auf besondere, geheimnisvolle Weise „antworten". Und auch unter den zahlreichen Mitteln, durch die der Mensch einem inneren Leben überhaupt Ausdruck verleihen und Gestalt geben kann, eignen sich jeweils bestimmte Gruppen kraft einer gewissen inneren Verwandtschaft zur Äußerung dieser oder jener Gemütslage, zur Formung dieses oder jenes Symbols; an Mißgriffen fehlt es natürlich nie, doch allmählich bilden sich auch hier durch Übung und Gewöhnung gewisse strukturelle, wenigstens relativ feste Zusammenhänge heraus. So entstehen die „Kunstgattungen".

Auch wir gehen aus heuristischen Gründen von der Betrachtung der immer wiederkehrenden Darstellungselemente (Motive) und Kunstmittel in ihrem wesentlichen Zusammenhange aus, um von da in die innersten Trieb- und Formkräfte der dramatischen Gattung vorzustoßen. Von Anfang an gehören Drama und Bühne aufs engste zusammen, wenn wir uns nur von der Vorstellung unseres Bühnenhauses, unserer Saalbühne usw. zu trennen vermögen. Jeder wirklich dramatische Dichter arbeitet für eine Bühne, jeder rechte Dramenleser errichtet sie zum wenigsten mit Hilfe seiner Phantasie. Das gilt schon für die verwirrende Gestaltungsfülle des sog. „Urkunstwerks" der Primitiven. Schon hier betritt ein Spieler oder eine Gruppe einen abgegrenzten Raum, der in diesem Augenblick etwas Besonderes vorstellt, eine Stätte gesteigerten, nach irgendeiner Seite hin abgetönten, verfärbten Lebens. Allerlei stimmunggebende und täuschende Behelfe zur Unterstützung der Phantasie und des Gefühls können sich dabei so üppig auswachsen, daß sie die eigentlich gestaltende Triebkraft zu ersticken und die Urform der Bühne zu überwuchern drohen. Das Wesen der Sache aber wird

Digitized by Google

dadurch nicht berührt: dramatische Kunst im weitesten und allgemeinsten Sinne des Wortes ist Bühnenkunst und setzt einen „Schauplatz" voraus, der irgend etwas „bedeutet" oder doch die auf ihm agierenden Personen von vornherein aus dem alltäglichen Lebenszusammenhange heraushebt.

Freilich, auch der Rhapsode wird sich gern vor seinen Zuhörern auf einen gesonderten Platz zurückziehen, der sehr bald in der Phantasie seine besondere Bedeutung erhält. Wenn aber die Skene und die Orchestra des attischen Theaters sich für die Einbildungskraft des Zuschauers in den Palast von Argos und in den Platz vor dem Fürstenschlosse verwandeln, so bleibt der Sitz des Sängers, der am Hofe des Alkinoos die Geschicke des Odysseus besingt, doch immer streng geschieden von den Stationen, die der irrende König auf seinem Lebenswege berührt hat; er ist nur ein durch die Macht der Poesie geheiligter Bezirk, von dem aus alle Vorgänge gleichsam betrachtet werden, aber auf dem sie sich nicht abspielen [1]). Für das Drama muß also die Verwandlung der Bühne in den Schauplatz des gerade dargestellten Vorganges oder Ereignisses durchaus festgehalten werden.

Der große Prozeß einer völligen Umwandlung der Wirklichkeit aber vollendet sich erst in den auf der Bühne auftretenden Figuren und Gegenständen. Mögen es Menschen oder abgerichtete Tiere, Maschinen oder Versatzstücke, Leinwandfetzen oder Lichteffekte, Töne oder Umrisse sein: alles „bedeutet" im Rampenlicht etwas anderes als in der grellen Beleuchtung des Alltages; alles „spielt mit", alles hat seine „Rolle", kurz, alles nimmt an der täuschenden „Substitution" teil, die eine weitere wesentliche Grundbestimmung des Dramatischen und doch nur eine Auswirkung seiner szenischen Grundeinstellung ist. Der echte Schauspieler geht in das Werk selber ein, wird zu einem selbständigen Teil des künstlerischen Organismus, nicht zum mechanischen Werkzeug. Der Gestaltungswille des Dichters kommt in den vollendetsten Werken der Gattung gerade in dem Maße zum Ausdruck, als sein persönlichstes Leben verwandte Saiten in dem Künstler schwingen

[1]) Es ist bezeichnend, daß Goethe daran dachte, den epischen Sänger hinter einen Vorhang zu setzen, von dem aus seine Stimme allein dem Hörer wahrnehmbar würde.

Digitized by Google

läßt, die er dann wieder in den Seelen der Zuschauer zum Klang aufwecken soll.

Welches sind nun die Hilfsmittel, mit denen der darstellende Künstler das erreicht? Die Schulpoetik sagt: Dialag und Handlung; das wichtigste sei die in sich fest geschlossene Willenshandlung, wie sie ausgeprägte Charaktere in Gang setzen und zum Ziel führen, alles andere sei unwesentlich oder gar „undramatisch". Aber wie schwer sich zwischen dem Drama und der dialoglosen Pantomime eine feste Grenze ziehen läßt, lehrt uns die Filmbühne alle Tage; auch zeigt uns unsere Erfahrung, daß Darstellungen von kümmerlicher Handlung, daß Dichtungen mit ganz oberflächlicher „Charakterisierung" der Hauptfiguren von den Brettern her sehr starke Wirkung üben können; die ganze „dramatische Literatur" des fernen Ostens entspricht jenen kanonischen Anforderungen so wenig als möglich (ich erinnere an das japanische, chinesische und javanische Theater, ziehe aber auch weite Strecken der indischen Bühnenkunst mit herein) — und doch wäre es ganz falsch, die funktionelle, wesentliche Verwandtschaft zwischen Shakespeares Kunst und derjenigen Kalidasas zu verkennen. Was die beiden Dichter gemein haben, ist die Bewegung des Schauspielers, des verkleideten, ganz umgewandelten Menschen auf jener Bühne, die auch eine völlig verwandelte Wirklichkeit darstellt. Ja, die Bewegungen der „Figuren" machen uns erst klar, was der Spieler, was der Schauplatz eigentlich bedeuten soll, sie öffnen uns den Weg zum Herzen des Dichters, sie verwandeln uns selbst in Teilhaber seiner tiefsten Geheimnisse. Die bloße Ausstellung einer Figur oder eines „lebenden Bildes" auf einem noch so künstlerisch ausgestalteten Hintergrunde vermag niemals jenes magische Band zwischen unserer, bis in den tiefsten Kern erschütterten Persönlichkeit und derjenigen des Dichters zu schlingen, wie das die „Sakuntala" doch auch bei dem europäischen Zuschauer vermag.

Zu den Bewegungen, die der Spieler vollführt, gehören natürlich auch die Sprachgebärden. Den Freudensprung des primitiven Menschen, der sich zum richtigen Tanz entfalten kann, begleitet zumeist der Schrei mit seinem Klangwert und seiner Hindeutung auf die das Gefühl erregende Ursache, wozu etwa noch eine Zeigegebärde des Fingers, eine Drehung des Kopfes u. dergl. kommen mag. Auch das „Drama" der Primitiven ist, wie die Völkerkunde

Digitized by Google

uns lehrt [1]), nichts anderes als „geformte Ausdrucksbewegung" einer Gemeinschaft, wobei Gesang, Tanz und „Mimik" im weitesten Sinne des Wortes aufs innigste verwoben sind. Auch hebt sich das Drama auf dieser Stufe noch nicht als reines Kunstwerk von kultischen und magischen Zweckhandlungen ab und ist auch in seiner späteren Entwicklung der Verkörperung anderer als rein ästhetischer Werte immer in viel höherem Maße geneigt gewesen als irgendeine andere Gattung der Dichtung. Immerhin drängt schon in den oft recht komplexen liturgischen Gebilden der Naturvölker alles zur spielenden Betätigung eingeübter körperlicher Zweck- und Ausdrucksbewegungen. Ebenso steht es mit nachahmenden Bewegungen, die etwa jägerischen Zwecken dienen und in einer gewissen Ordnung und Folge, mit entsprechenden Lauten und unter Klatschen und Lärmen des „Umstandes" ausgeführt werden. Von Hause aus magischen Zwecken dienend, befriedigen sie doch auch den Spieltrieb in hohem Maße und schaffen sich einen weiten Kreis von Darstellungsmitteln, der später auch dem dramatischen Spiel zugute kommt. Vor allem stellt ja der Tänzer in einer Kriegs-, Jagd- oder Erntepantomime nicht sich selber oder den nächsten besten seiner Brüder bei einer bestimmten Verrichtung dar, sondern hält sich selbst, auf Grund eines eigentümlichen, dem Willen sehr geläufigen Dissoziationsvorganges, für einen Dämon oder für ein Jagdwild. Der höchste Grad der „Substitution" ist damit erreicht; nur unter dem Zwange dieser Grundeinstellung wird ein Heubündel zum Jagdwild, Steinstücke stellen ein Gebirge dar und bezeichnen die „Bühne", die von den Plätzen der „Zuschauer" abgetrennt ist. Auch der Ablauf der Vorführung im einzelnen weist auf spätere Entwicklungen hin: zum Chorgesang und zu monodisch-lyrischen Ausbrüchen treten also auch die Elemente des Dialogs; oder der Mann, der den Eber verfolgt, gleitet aus, sinkt in die Knie, rafft sich wieder auf, schleift aber das Bein nach und muß verbunden werden; endlich wird der flüchtige Eber doch erlegt. Wir können nicht genau wissen, wie die „Zuschauer" des Spiels (oft durch eine Art von Instrumentalbegleitung an der Aufführung beteiligt) derartige Momente auffassen; sicher ist, daß sie in der späteren Entwicklung der Gattung der

[1]) Vgl. zum folgenden Th. W. Danzel: Kultur und Religion des primitiven Menschen, Stuttgart, Strecker & Schröder, 1924, S. 75 ff. ('Drama und Tanz').

Digitized by Google

Spannung gedient haben, die durch eine Folge gegensätzlicher Eindrücke (in der Art der „Peripetie") noch erhöht werden kann; keimhaft ist diese physiologisch-ästhetische Wirkung gewiß von Anfang an dagewesen. In dieser ganzen strukturellen Einheit kann nur unter günstigen Bedingungen der ästhetische Faktor mächtig hervortreten und zur Abspaltung reiner Spielgebilde führen, die denn auch komische Einschläge enthalten. Wenn wir z. B. von einer erotischen Darstellung auf Tahiti hören, wo aus einer heimlichen Verbindung ein Riesenkind hervorgeht, dessen Geburt eine harte Probe für die Hebamme bedeutet, oder wenn wir von der humoristischen Darstellung eines sinkenden Bootes durch Tänzer auf Neu-Guinea lesen, so sehen wir Darstellungsmittel der Kulthandlung unmittelbar verbunden mit einem anderen Zweige, der sich nach eignen Gesetzen am gleichen Stamme mimischer Ausdrucks- und Zweckbewegungen entwickelt hatte: mit der übertreibenden und verzerrenden Nachahmung, der Karikatur.

Alle Nachahmungsbewegungen des Primitiven entspringen einer besonderen, stark gefühlsbetonten Teilnahme an dem Gegenstande, besonders gern aber der spöttischen Ablehnung des Fremdartigen. So ist das karikierende Gebärdenspiel eine Schutzgeste dem Bedrohlichen, aber auch dem Bedeutenden, Imponierenden, kurz, alledem gegenüber, was den Menschen aus seiner Ruhe aufschrecken kann. Daraus entwickelt sich einmal die Satire, die sich nur noch des Wortes bedient, andererseits ein Nachahmungsspiel ohne eigentlich angreifenden Charakter, das dann in der Pantomime, in Kulthandlungen usw. andern, vorwiegend ästhetischen Zwecken dienstbar gemacht werden kann. Jedenfalls haben die verschiedenen Darbietungen der primitiven Menschen mit Hilfe seines bewegten Körpers einander unterstützt und in ihrer Ausdrucksfähigkeit verfeinert.

Die nachahmende Szene steht nun unserm „Drama" schon um eine bedeutende Stufe näher als das liturgische Spiel. In jenen chorischen Übungen lebte jeder Mitspieler immer noch wesentlich sich selber aus in einer besonderen, prägnanten Situation, oder der Dämon ergriff von ihm Besitz. Die Karikatur aber und die freie nachahmende Szene, die der einzelne oder eine Gruppe von „Bildern" aufführt, sie stellt eben bewußt etwas „ganz anderes" dar als den Spieler selbst in einer bestimmten Lebenslage und in einer

Digitized by Google

neuen Daseinsform. Dieser tritt vielmehr dem Gegenstand seiner Darstellung mit künstlerischer Freiheit oder doch als Richter und Beurteiler gegenüber. Diese Beurteilung braucht nicht notwendig ungünstig auszufallen. Die Nachahmung kann sich etwa auf einen Unglücklichen beziehen, dessen Elend ergreifend geschildert und vielleicht auch übertrieben wird, um das Mitleid der anderen zu erregen. Die „Sympathie" des Spielers wird auch wohl eine seelische Gemeinschaft des Zuschauers mit einem verlassenen Mädchen oder einem um seinen Sohn trauernden Vater anbahnen. Doch ist immer noch ein weiter Weg bis dahin, wo ein überpersönliches Ich in dem Darsteller (und durch seine Kunst auch in uns selber) sich mit dem leidenden Menschen gleichsetzt im Sinne des *Tua res agitur*. Zunächst überwiegt doch da, wo der Spieler die öffentliche Meinung vertritt, wie dort, wo er ihr keck ins Gesicht schlägt, eine mehr persönliche Stellungnahme. Die tendenziöse Spitze [1]) solcher noch reichlich primitiven „Kunstübungen" wird aber schon bei gewohnheitsmäßiger Wiederholung abgestumpft; noch viel mehr, wenn die Technik in die Hande gewerbsmäßiger Spieler, fahrender Gaukler und Possenreißer übergeht. „Kunst" als Ausdruck gesteigerten inneren Erlebens darf man freilich auch hier kaum suchen, aber um so reicher entwickelt sich nun die Fertigkeit des Glieder- und Mienenspieles, des charakteristischen Sprechens und gefühlvollen Singens, der sinnlich wirksamen und stimmungsvollen Ausstattung des Körpers und der Bühne durch konventionell-andeutende oder illusionistische Hilfsmittel. (Man weiß, in welchem Maße heutzutage Lichter und Farben, Umrisse und Formen den Zwecken der „Szene" dienen müssen.) So entwickelt sich der „Mimus", den Hermann Reich [2]) in seinem Entstehen innerhalb der antiken Welt erfaßt und in seinen Nachwirkungen bis in die neueste Zeit verfolgt hat, von der satirisch- oder genrehaft-realistischen Szene bis zum lebhaft bewegten Ausstattungsstück [3]). Den Höhepunkt dieser ganzen Entwicklung (im

[1]) Inwiefern alle Dramatik tendenziös ist, zeigt Dessoir: Ästhetik, S. 333 f. 2. Aufl. (Stuttgart 1923).

[2]) H. Reich: Der Mimus. Ein literatur-entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Bd. I. Berlin, Weidmann 1903.

[3]) Hier kann das Wort so weit zurücktreten, daß es, wie in unsern Filmstücken (die natürlich mit dem Mimus näher verwandt sind als mit dem Literaturdrama) nur noch durch Sprechgebärden und „Inschriften" angedeutet oder

Digitized by Google

Sinne der reinsten Entwicklung innewohnender Gestaltungskräfte) bedeutete vielleicht die spätantike „mimische Hypothese", von der uns H. Reich auf Grund eines glücklichen Fundes in einem Oxyrrhynchos-Papyros neuerdings noch nähere Kunde gegeben hat [1]). Inwiefern die griechischen Gebilde und Formen unmittelbar oder durch orientalische Vermittlung die mimische Kunst des späteren Abendlandes beeinflußt haben, kann und soll an dieser Stelle nicht erörtert werden. Sicher ist, daß der Mimus allenthalben, aus denselben Wurzeln wie in der Antike, wieder erstehen konnte und mußte, und sehr wahrscheinlich ist es, daß sich dann autochthone Gebilde bei den verschiedensten Völkern mit dem, was die wandernden Joculatores aus den alten Kulturgebieten herüberbrachten, bereitwillig verschmolzen. Jedenfalls haben wir es hier nicht (wie Reich) mit einer literarhistorischen Entwicklungskette zu tun, sondern bezeichnen mit „Mimus" ganz allgemein die primitivere und allgemeinere Form der Bühnenkunst, die freilich im griechischen Mimus zu allererst literarisch faßbar geworden ist. Aber insofern in dieser Kunstweise das szenische Element besonders stark betont wird, ist die mimische Tendenz unausrottbar, solange es überhaupt ein „Drama" gibt, ja sie bildet geradezu den einen Pol, zu dem die Entwicklung immer wieder hinstrebt. In irgendeiner Form hat also der Mimus späterhin neben dem literarischen Drama, das wir gleich betrachten werden, immer fortbestanden und hat es sogar zurückgedrängt, sobald seine strengen Formen sich lockerten oder zu erstarren drohten: in der älteren Oper, bei der deutschen Wanderbühne des 17. Jahrhunderts, teilweise auch im Jesuitendrama, in unsern „Theaterstücken" [2]) und Lichtspielen. Immer finden wir dann die entsprechenden Züge wieder: Szenische Darbietungen in bunter Folge, mit grellen Kontrasten und in rasendem Tempo suchen unsere Sinne zu erregen oder auf unser Gemüt einzuwirken, ohne daß es zu einem organisch-einheitlichen, künstlerischen Gesamteindruck

ersetzt wird. Denn ganz ohne das „Wort" kommt nun einmal keine szenische Darstellung des modernen, höchst verflochtenen Lebens aus.

[1]) Deutsche Literaturzeitung, Bd. 24 (1903) S. 2677 ff.

[2]) Über das Wesen des Theaterstückes vgl. R. K. Goldschmit: Das Drama (Philosophische Reihe Bd. 72), München, Rösl & Co. 1923. Eine „mimische Hypothese" der Neuzeit ist das englische „Melodrama"; darüber vgl. E. L. Stahl: Das englische Theater im 19. Jahrhundert (= Die Kultur im modernen England, Bd. 5). München, Oldenbourg 1914 (Kap. 7: „Das Unterhaltungsstück").

Digitized by Google

käme. Wohl sind die einzelnen Szenen an einem durchsichtigen Faden aufgereiht; von einer eigentlichen „Komposition", von künstlerischer Steigerung oder von der Erfassung der Ereignisse unter irgendwelchen höheren, aus der Sache selbst sich ergebenden Wertgesichtspunkten wird nicht viel zu finden sein. Das „Buch" ist nicht mehr als ein Libretto, das dem Spieler in weitem Maße Freiheit läßt, Gebärden und Zwischenspiele, ja wohl auch gesprochene Sätze und ganze Dialogstücke zu „extemporieren"; dafür aber schont der Bühnenleiter auch „Prospekte nicht und nicht Maschinen" und läßt alle Mittel des Theatermeisters spielen, um die Zuschauer gründlich zu betäuben. Daß dabei die „edle Rührung", die hysterische Aufpeitschung der Seele so gut wie der nasse Jammer und das wiehernde Gelächter zu ihrem Rechte kommen müssen, versteht sich von selbst. Doch es fehlt jener tiefere, von der Macht der realen Gemütsbewegungen und von dem Druck der Wirklichkeit uns befreiende Lebensblick, den uns das echte dramatische Kunstwerk vermittelt.

Aber auch die ethischen und die rein ästhetischen Wirkungen der höchsten Bühnenkunst wären nicht möglich, wenn ihnen nicht der „Mimus" im weitesten Sinne des Wortes vorgearbeitet hätte! Auch der 'Faust' würde unsere Herzen nicht erschüttern, wenn nicht in dem „Theaterdichter" ein gut Stück von der „lustigen *Person*", ja von dem Theaterdirektor steckte. Aber was im Theaterstück mit knalliger Augenblickswirkung aufeinandergehäuft wird, das will im echten „Drama" als Baustein in einem Gebäude künstlerischer Art nach unverbrüchlichen Strukturgesetzen verwendet werden. Wehe dem Dichter, der da glaubt, mit der äußerlichen Anwendung der dialogischen Form, der gegliederten Handlung, der Gegeneinanderführung von Spiel und Gegenspiel eine im Grunde epische oder lyrische Szenenfolge „dramatisieren" zu können, die nicht mit ihrer ganzen Wesenheit nach der Bühne schrie! „Wozu," ruft der Hamburgische Dramaturg, „wozu die sauere Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? Wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde? Die drama-

Digitized by Google

tische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigstens können in keiner andern Form diese beiden Leidenschaften auf einen so hohen Grad erreget werden." Turmhoch, wie über den Bestrebungen alter und neuer Haupt- und Staatsaktionen, steht Lessings Einsicht über der papiernen Weisheit so vieler theoretischer Dramaturgen und kritisierender Literaten, die den Dramatext ohne Rücksicht auf das Theater betrachten oder in seiner „Aufführbarkeit" einen mehr zufälligen als wesentlichen Wert sehen. Dem Blick des Genies war es freilich nie verborgen, daß beides zusammengreifen muß, um uns die stärksten künstlerischen Eindrücke von einer ganz besonderen Art zu vermitteln: dramatische Dichtung und Theater.

Wir haben im vorhergehenden „zweierlei Drama" oder besser zwei Formen der Bühnendichtung bereits unterschieden, die in der europäischen Entwicklung der Gattung dauernd nebeneinander hergehen und sich wechselseitig befruchten; genauer musterten wir zunächst die Formenwelt des Mimus mit seiner mehr primitiven Kunst, wir berührten andrerseits das „Drama" im engeren Sinn, die literarische Bühnendichtung, deren Beziehungen zum „Mimus" fast mit Händen zu greifen sind. Dieses Drama hat bei den verschiedenen Kulturvölkern der Neuzeit, unter stärkeren oder schwächeren Einwirkungen der liturgischen Spiele des Mittelalters und unter mehrfacher Wechselwirkung von Land zu Land, eine Reihe von nationalen Formen hervorgebracht, die sich so weit auseinanderentwickelt haben, daß ihr Gemeinsames und Wesentliches nicht leicht herauszuarbeiten ist, ohne daß wir auf die älteste nationale Dramaform zurückblicken, mit der sie alle enger oder loser zusammenhängen, und die bereits alle der Gattung wesentlichen Züge entfaltet hatte. Wie der Mimus in Griechenland zuerst eine reiche und den Anforderungen des Europäers genügende Ausbildung erfahren hat, so weisen uns auch die Anfänge und die erste Blüte des Dramas im engeren Sinne nach Hellas. „Es ist nun einmal eine Tatsache, daß alle dramatische Poesie des Abendlandes auf dem attischen Drama beruht. Tragödie wie Komödie sind zu weltbeherrschenden Kunstwerken in Attika geworden, und sie haben in dieser ihrer Heimat starke Wandlungen durchgemacht." [1])

[1]) So A. Körte: Die griechische Komödie, Leipzig 1914 (= Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 400), S. 1.

Digitized by Google

Das attische Drama ist ein Organismus geistiger Art, der nur durch die Kraft des Genies unter Benutzung aller bereitliegenden Elemente und aller verwandten Strömungen geschaffen werden konnte. Dem rückblickenden Auge des Historikers erscheint dann wohl das Werk des schöpferischen Geistes wie selbstverständlich und in dem gegebenen Augenblick notwendig. „Solche Individuen" sind es, nach Hegel, „die die Einsicht haben von dem, was not und was an der Zeit ist." Und es war an der Zeit, als Aischylos mit seiner großen, wahrlich nicht äußerlichen Neuerung, mit der Einführung des zweiten Schauspielers und der Zurückdrängung des Chorgesanges hinter den Dialog [1]) hervortrat und damit alles hinter sich ließ, was seine „Vorgänger" geleistet hatten. Die Verschmelzung dionysischer Ekstase mit den Formen uralter Tiermaskentänze liturgischen (auch wohl burlesk-belustigenden) Charakters; die Vereinigung von Stoffen aus der Götter- und Heroensage; die Verbindung von dithyrambisch-dionysischer und weihevoll-apollinischer Poesie, von jambischen Einzel- und Chorgesängen; endlich der Wechsel mehrerer Literatursprachen von scharf bestimmten, allmählich erst sich ausgleichenden Eigenwerten der Klang- und Stimmungswirkung — das alles war vorhanden. Da war die Bühne, da gab es Rollenspiele und die ersten Anfänge des Zwiegesprächs (zwischen dem Chor und dem „Antworter", an dessen Stelle schon Thespis den ersten Schauspieler gesetzt hatte); vor allem aber sah man da eine von inneren Bewegungen getragene Gestikulation und eine Sprachgebung, die in der verhältnismäßig jugendlichen Kunst des Phrynichos die Zuschauer doch schon zu Tränen hinreißen konnte. Und trotz allem keine Tragödie, kein „eigentliches Drama" in dem Sinn, den wir auf Grund der dichterischen Entwicklung der westeuropäischen Völker nun einmal mit diesem Worte verbinden!

Schlummernde seelische Energien, die bisher durch die Darstellungen auf der Bühne allenfalls einmal peripherisch berührt und zu einer Art Dämmerleben erweckt worden waren, hat Aischylos zu voller Betätigung im hellen Tageslicht aufgerufen. Und seine außerordentliche geschichtliche Bedeutung besteht eben darin, daß er aus allen bereitliegenden Elementen einen als Organismus

[1]) Vgl. Aristoteles, Poet. C. 4.

Digitized by Google

auf uns wirkenden Komplex bühnenmäßiger Ausdrucksbewegungen erfand und, auf Grund einer genialen Entdeckung, in harter Arbeit zurechtschmiedete, der jene schlummernden Energien auf künstlerischem Wege in reinste Wirksamkeit versetzte. Aischylos war der Wortführer einer von Grund auf dramatisch gewordenen Zeit: eine starke innerliche Bewegtheit hatte seit den Tagen der Perserkriege das ganze Volk ergriffen; man stand gleichsam selbst auf der Lebensbühne, als Mitspieler in einem gewaltigen Drama, an dem die Götter ihre Freude haben konnten. Wie dionysische Tänzer, so erlebten die Kämpfer von Marathon in der höchsten Betätigung der Pflicht ihre Ekstase und fühlten sich als etwas ganz anderes denn im Alltagsleben. Die ungeheueren Umwälzungen der letzten Vergangenheit, vor allem das Auseinandertreten des Mutterlandes und der Kolonien des Ostens in den wichtigsten Fragen der Weltanschauung, der Lebensrichtung und der Menschenbeurteilung, weiterhin der Zusammenprall mit den Barbarenheeren des Großkönigs, der Entscheidungskampf zwischen der Wucht der Masse und der Selbstbehauptung des Geistes; die Entfesselung ungeheurer Leidenschaften und das Wiedererwachen altererbter und nie ganz erstorbener Hemmungen — alles stürzte den Menschen des fünften Jahrhunderts in einen Wirbel von Fragen und seelischen Qualen hinein, aus dem ihn die überkommene Religion so wenig wie die neue Philosophie wirklich befreien konnte. Entlastung gewährt in solchen Lagen nur die künstlerische Schau eines gereiften, mitten in den Stürmen des Lebens stehenden und über den Wirrwarr des Alltags sich erhebenden Mannes, der die quälenden Gegensätze bis in ihre letzten Wurzeln verfolgt und in bewegten Symbolen gleichsam ganz „rein" verkörpert. Er wird den Zuschauer und Hörer nicht täuschen über das Schreckensantlitz des Lebens, nicht über seine Gebrechlichkeit und Ohnmacht, wo Schicksal und Götterwillen ihm zuwider sind. Und doch vermag er ihn aus der Verzweiflung zu retten, indem er das überpersönliche, das allgemeine, das Werte setzende und ihre Verwirklichung heischende Ich in ihm aufruft. Es ist freilich kein reines Glückseligkeitsgefühl, mit dem uns die alte Tragödie und das ernste Drama überhaupt entläßt, es ist ein zwiespältiger Eindruck, in dem Angstschrei und Jubelruf sich mischen, wie denn echte Tragik zu aller Zeit optimistisch und pessimistisch zugleich gewesen ist. Ebenso verschlingt sich hier ein verstärktes „Du mußt" mit einem

Digitized by Google

vertieften „Du sollst". Von jeher hat man die antike Tragödie (und nicht nur die antike) bald fatalistisch, bald im Sinne der unbedingten Willensfreiheit erklären wollen, und jede Auffassung findet ihre Anhaltspunkte, an denen sie dann einseitig festhält. Wären ihre Dichter nicht weiter gelangt als bis zum Determinismus oder zum Indeterminismus, sie wirkte bestenfalls als deklamatorischer Mimus von niederdrückendem oder aufrichtendem Gehalt; die echte Tragödie will uns den furchtbaren Doppelsinn des Daseins fühlbar machen und uns nur auf eine überlegene Höhe führen, von der aus das Leben immer noch als eine krampfhaft bewegte, aber im Kampf sich ewig neu gebärende und steigernde Einheit erscheint.

Also auch hier Bewegung als Gegenstand des Erlebnisses; nur keine einzelne, reflektorische Bewegung, unmittelbar angeschlossen an einen frischen sinnlichen Eindruck; auch keine lockere, nur äußerlich verbundene Folge von Bewegungen, draußen und drinnen, berechnet auf sinnliche oder gemütliche Reizung einer sensationslustigen Zuschauerschaft: vielmehr ein vom Innersten her bewegtes und in vielen (auseinanderstrebenden und doch wieder engstens verflochtenen) Bewegungen sich entfaltendes Weltbild, dem unsere eigene, bis in den tiefsten Grund aufgewühlte Seele mit Schwingungen von unerhörter Kraft und Spannweite antwortet. Was die mimische Kunst nur erst auf der Außenseite des Lebens ergriffen und gestaltet hatte, kehrt hier gleichsam auf einem viel höheren Niveau als anschauliche und gefühlsbetonte Gestaltung des Weltsinnes wieder: Erregung, die durch Bewegung ausgedrückt wird.

Seelische Erregung als Gegenstand künstlerischer Darstellung ist sicherlich uralt, auch Erregungen über Weltprobleme waren gewißlängst nebenher künstlerisch dargestellt worden. Ein Neues aber ist die grundsätzliche, im höchsten Sinne des Wortes dramatische Erfassung der Welt selber und aller Lebensvorgänge unter dem Gesichtspunkt der darin sich offenbarenden Polarität, der Problematik überhaupt, die sich von den tiefsten geistigen Beziehungen bis zu den äußerlichsten Natur- und Lebensvorgängen hin offenbart. Von nun ab gehen zweierlei Drama durch die ganze Entwicklung der europäischen Dichtung nebeneinander her, ohne sich gegenseitig völlig auszuschließen. Beide Male handelt es

Digitized by Google

sich ja um die erregende Darstellung eines von Grund auf Bewegten, Lebendigen. Nur bleibt der primitivere „Mimus" im ganzen bei den äußeren Erscheinungen, bei ihren sprung- und ruckweisen Bewegungen stehen, verwendet sie als Symbole ähnlich gewerteter seelischer Vorgänge und Tatsachen und sucht sie zugleich in ihrem eigentümlichen kinetischen Reize zu erfassen; das eigentliche „Drama" aber dringt zu den nicht mehr unmittelbar „erscheinenden" Bewegungsursachen vor, tastet die ganze Tonleiter menschlicher Affekte ab und langt endlich bei der Ahnung eines in sich aufgewühlten Weltgrundes an. Das Drama bezeichnet also einen engeren Bezirk innerhalb der ganzen szenisch-beweglichen Kunstgattung. Die Bühne bildet beim Mimus gleichsam eine runde Scheibe, auf der uns fesselnde Auftritte aus dem Leben der Reihe nach wie auf einem Präsentierteller dargeboten werden; im Drama wird sie überhöht und ausgetieft zu einer magischen Sphäre, die das lebendige All umfassen möchte, deren begrenzende Hülle sich aber auch ins Unendliche zu verlieren scheint. Immerhin, je kräftiger sich der Mimus fortentwickelt, je eifriger er seine Darstellungsmöglichkeiten ausnutzt, um so sicherer und leichter rührt er an seine eigenen Grenzen, bereitet dem Drama den Weg oder strebt danach, in dasselbe einzugehen. Das Erscheinende weist eben doch immer wieder auf das Wesentliche hin, und umgekehrt haben wir als schauende Menschen „das Leben" nur am farbigen Abglanze. So kann auch das große Drama seine Aufgabe als Kunstdarstellung des Lebens gar nicht erfüllen ohne die stete Symbolisierung der tiefsten Erfahrungen mit Hilfe bewegter Erscheinungen, wie sie der Mimus mit unmittelbarer Überzeugungskraft auszudrücken liebt und vermag. Der Dramatiker wird bei allen diesen Vorstellungselementen immer wieder den tieferen Sinnbezug deutlicher herausarbeiten; aber wehe ihm, wenn er den unmittelbaren Lebenseindruck allzu stark verflüchtigt! Er verliert damit den Weg zur Bühne, und der Zauberstab gleitet ihm aus den Händen, mit dem er seine Gebilde vor der Phantasie des Lesers zu lebendiger Schau aufquellen lassen konnte. Was zustande kommt, das Lese- oder Buchdrama, ist eine Abnormität, so kunstfremd und auf die Dauer ungenießbar wie das bloße geistlose „Theaterstück", womit wir das entgegengesetzte Extrem bezeichnen. Mimus und Drama müssen einander andauernd befruchten.

Innerhalb der einzelnen nationalen Literaturen und der zeit-

Digitized by Google

lichen Strömungen im Kunstleben haben sich freilich Mimus und Drama jeweils zu mehr oder weniger ausschließenden, sehr komplexen, strukturellen Einheiten entfaltet, deren Bestimmtheit immer eine Reihe von Lebensvorgängen von der Darstellung auszuschließen scheint. Kommt nun ein neues Geschlecht herauf, das die bisher ausgeschalteten Energien besonders hoch bewertet, so neigt es stets dazu, entweder das Drama als Kunstform überhaupt zu leugnen oder von der einen Gattung an die andere zu appellieren; gerade da, wo neue geistige Werte sich regen und von der Kunst irgendwie „verfochten" werden wollen, greift man dann leicht zu der rein mimischen Form, die für den besonderen Zweck der neuen Stürmer und Dränger doch nicht mehr hergeben kann als die lyrisch-bewegte oder pathetische Deklamation von den Brettern her, die aufgebauschte Pose oder die durch eine Reihe äußerlich verketteter Situationen und „Stationen" hindurchgehende, mehr sensationelle als innerlich erregende „Schau". Das gilt im großen ganzen von der Bühnendichtung der sog. „Expressionisten", bei denen das empirische Ich um so lauter, ja kreischender zu Worte kommt, je mehr die Theorie auf das „Wesentliche" dringt [1]). So entstehen unglückselige Zwittergattungen, die nicht leben und nicht sterben können, während bei den Griechen des 5. Jahrhunderts (wie zu allen späteren Zeiten dramatischer Höhenkunst) Mimus und Drama reinlich geschiedene Organismen blieben, die doch kraft innerer Verwandtschaft in ein Verhältnis gegenseitigen Nehmens und Gebens treten konnten. Es wird sich als förderlich erweisen, auf diese Zusammenhänge noch kurz hinzuweisen. Eine fast überwältigende Fülle von Darstellungsformen hat Aischylos, wie wir sahen, als Erbe seiner Vorgänger von allen Seiten zusammengerafft; alle diese Mittel mußten dem eigentlich formgebenden Prinzip der dramatischen Gesamtschau zuliebe umgestellt und zusammengesehen werden. Doch zu dem allen verlangten die neuerlebten menschlichen und kosmischen Erregungen noch unermeßliche Register von Ausdrucksbewegungen des menschlichen Körpers und der Körpergruppen mit Einschluß und mit besonderer Betonung der Sprachgebärden. Der Literarhistoriker muß sich fragen, ob das neue Erlebnis so rasch, so sicher

[1]) Ich verweise auf meine Darstellung dieser „Bühnendichtung der jüngsten Vergangenheit" in der 'Zeitschrift für den deutschen Unterricht' (Z. f. Deutschkunde) Bd. 36, S. 420 ff.

Digitized by Google

die neue, ihm allein adäquate, gleich der Haut den Körper ganz genau umschließende und von ihm wieder bestimmte Form gefunden hätte, wenn ihm nicht die mimische Kunst im weitesten Sinn des Wortes mächtig vorgearbeitet, ihm bei Spielern und Zuschauern den Boden bereitet hätte. Ein Genie wie Aischylos bedurfte freilich nicht der unmittelbaren Anregung durch eine konkrete, in die nächste Nähe der Tragödie weisende Ausprägung der „mimischen Kunst“ [1]); ihr in irgendwelchen Ausprägungen stets wirksames und der Entfaltung und Umbildung zu hohen Zwecken nur gewärtiges Formprinzip genügte vollauf, um ihm zu geben, was er brauchte. So ergriff er zu allem andern auch die künstlerischen Ausdruckskräfte des bewegten Menschenkörpers und wandte sie an; nicht wie der Handwerker, der ein totes Werkzeug handhabt, sondern wie der Künstler, der von seinem Material nicht mehr verlangt, als es geben kann und will, der ihm aber auch die letzten noch verborgenen Möglichkeiten abzugewinnen weiß. „Der erste Tragiker, der aus den Chortänzen ein wirkliches Drama machte, ist der am meisten theatralische, er wirkt durch das, was er den Zuschauern vor die Augen führt. Er war eben Schauspieler wie Shakespeare.“ [2]) Wie man die ‘Orestie’ unter dem Gesichtspunkte des sich entwickelnden Gottesgedankens oder der tragischen Entfaltung des Freiheits- und Verantwortungsproblems betrachtet hat, so kann man das Ganze als ein bis ins kleinste dramatisch bewegtes Weltbild ansehen, als die Erfüllung eines unbeirrbaren Strebens nach der Auflösung des Gegebenen in wirkende Energien und nach ihrer neuen Zusammenballung zu lebensvollen Szenen, die alles durch Bewegungen ausdrücken, vom Schreiten der Chormassen bis zu den Sprachgebärden und der steten Auflösung und Neubildung der Spielergruppen. Der Dichter wird der einzelnen Szene so weit gerecht, daß sie nicht bloß als ein Rechenstein in dem großen Schachspiel des Schicksals, sondern als ein selbständig Lebendiges erscheint, das seine eigenen Formen und Umrisse, seine besonderen Stimmungsnoten und Lokalfarben

[1]) Ich denke hier an die viel umstrittene Stelle über die Adrastos-Chöre der Sikyonier bei Herodot, Buch 6, Kap. 67. Vgl. S. 92 dieses Bandes.

[2]) So U. v. Wilamowitz-Moellendorff in der soeben erschienenen meisterhaften Skizze: ‘Die griechische Tragödie und ihre drei Dichter’ (Griechische Tragödien, 4. Band; Heft 14 der Einzelausgabe), Berlin, Weidmann 1923, S. 323.

Digitized by Google

zeigen darf, soweit dadurch der Gesamteindruck nicht zerstört wird [1]).

Über den vernichtenden Eindruck des grausigen, zwiespältigen Grundes der Welt erhebt uns der Dichter der 'Orestie' auf die reine Höhe der Zeusreligion durch die Gesänge des Chores, der bei ihm doch nicht deklamatorisch und lehrhaft wirkt. Vielmehr ist der Chor, etwa im Anfang des 'Agamemnon', selbst eine von zwei widerstrebenden Erregungen duchzitterte Gesamtpersönlichkeit, die einmal über das andere „Wehe" ruft, sich dann zum beseligenden Bekenntnis zu der gewaltigen, aber gütigen Gottheit durchringt und alsbald wieder in das Erdenleben mit seiner Finsternis und seiner Verwirrung zurückkehrt. Hier strotzt alles von dramatischem Leben, das auch die Sprache dieses Chores durchdringt; das sind keine scharf umrissenen, mit verweilendem Behagen durchgeführten Verdeutlichungs- und Stimmungsbilder in der Art Homers, sondern grandiose, noch im vollen Werden, noch in der Klärung begriffene Weltsymbole mit ihrer eigenen Atmosphäre, die sich wieder aus den verschiedensten Andeutungen gleichsam vor unserm Auge zusammenballt. Blitzartig beleuchtet der Chor den düstern „Angang" des Heereszuges, die Erscheinung der beiden Adler, schwarz und weiß, die der trächtigen Häsin das Junge aus dem Leibe entreißen, eine dramatisch bewegte Szene von düsterm, blutigem Schimmer; ihr *folgt* das helle Bild der holden Göttin, der alle Gewalttat verhaßt ist, und dann wieder umfängt uns die bange Sorge vor schrecklicher Rache. Von herzzerreißenden Tönen durchzuckt ist die Schilderung des Opfers der Iphigenie. Nirgends plastische Gestaltung — D y n a m i k ist alles, von außen nach innen schreitende Bewegung, die sich gleich wieder in der erregten sprachlich-rhythmischen Gestaltung offenbart. — Auf der andern Seite aber die Eingangsszene des 'Agamemnon', der Wächter auf dem Dach: auch dies ein Monolog, aber von viel geringerer Tiefe, ohne eigentlichen Welthintergrund. Von hier aus blitzen Funken auf, die das tragische Problem gelegentlich kurz aufleuchten lassen, im übrigen aber herrscht mimische, sinnlich-wirksame Bewegtheit vor, mehr als bei den dialogischen

[1]) Daß sich einzelne Szenen bisweilen noch allzu selbständig machen, einander widersprechen und auch wohl die einheitliche Gesamtschau stören, hat Wilamowitz in der angeführten Abhandlung mehrfach gezeigt. Hier kommt es uns mehr auf das Prinzip als auf seine Anwendung im einzelnen an.

Digitized by Google

Szenen mit ihrem verhaltenen Streben der Kräfte gegeneinander [1]). Ein Euripideischer Prolog würde den Wächter einfach erzählen lassen, wozu er hier ist, und was er erlebt hat — er könnte dabei ruhig stehen oder sitzen, lehnen oder liegen. Wie anders diese bewegte Rede, in der technischen Meisterschaft so ähnlich dem Eingang unseres größten Dramas, wo Faust „unruhig auf seinem Sessel am Pult" sitzt. Aus unruhiger Seele erhebt auch der Wächter seinen Weheruf an die Götter, seine Bitte um Befreiung von dem lästigen Amt und von den schlimmeren Qualen über den Zustand des Hauses; wir hören ihn nicht bloß, wir sehen ihn „wie einen Hund" auf dem Dach gekauert, „nachtumwittert", „taubenetzt", schlummerlos; und wir sehen ihn dann freudig aufspringen angesichts des Feuerscheines, der auf einmal die Nacht erhellt — eine echte „Szene", ein Drama im kleinen und doch, mit seinen geheimnisvollen Hinweisen auf die Wolken, die das Königshaus umlagern, ein lebendiges Glied eines organischen Ganzen. Aber kein homerischer Rhapsode und kein Dithyrambensänger bot die Mittel der körperlichen Beredsamkeit dar, das Kauern und den Freudensprung, wie sie dem Mimus von Hause aus vertraut und von ihm unzertrennlich sind. — Noch ein anderes Beispiel: die kilikische Amme des 'Orestes' in den 'Choephoren'. An sich eine echte Mimusgestalt, die komische, jammernde, zitternde Alte, deren ziellos-geläufige Sprache von drastischen Einzelheiten und von Natürlichkeiten strotzt, wovon man sonst in guter Gesellschaft schweigt [2]). Da entsteht ein rundes, aber nicht plastisches, sondern ganz bewegtes, eben ein mimisches Bild, das immer ins Dramatische hineinragt. Grauenhafte Gegenwart und sonnendurchleuchtete Vergangenheit ringen miteinander in dem armen Weibe, das sich in der Betonung dieser Gegensätze nicht genug tun kann. Und das Ganze ist wieder hineingestellt in eine nun schon sehr bewegte Handlung: die Amme soll ja für die Königin Nachrichten einziehen: wir fühlen ihren Worten ab, was in Kly-

[1]) Man denke an die von beiden Seiten mit Vorbehalt geführten und eben darum von starken, nur verhüllten Akzenten getragene Aussprache der Königin mit dem Chore oder des heimkehrenden Agamemnon mit seinem Weibe. Zudem verrät der dramatische Dialog der Griechen sehr früh die Einwirkung der Rhetorenschule, die freilich nach H. Reich auch wieder ihre Beziehungen zum Mimus hatte. Andere Kunst lebt in unserm Eingangsmonolog.

[2]) Vgl. jetzt U. v. Wilamowitz-Moellendorff a. a. O. S. 281, Anm. 2.

Digitized by Google

taimestra vor sich geht, und welche Erregung das Fürstenhaus durchzittert.

Immer wieder verspüren wir die Bewegungsdichtung, die als „Mimus" in die Welt eingetreten ist, und die der Erfinder der griechischen Tragödie für alle Zeiten vertieft und zum Gefäße bewegter, problematischer, zwiespältiger Weltauffassung und -gestaltung gemacht hat. Auf dem gleichen Boden (des Dionysoskultes) und fast zu derselben Zeit wie die Tragödie ist die attische Komödie erwachsen, nur in viel engerer Verbindung mit dem griechischen Mimus. Locker genug ist besonders in den Anfängen die Verbindung zwischen den ursprünglich phallischen Liedern des mannigfach verkleideten, durchaus attischen Komos und den eigentlichen Possenszenen, deren Keimzellen gewiß über ganz Griechenland verstreut waren, aber auf der Peloponnes besonders kräftig sich entwickelt hatten. Die alten dorischen Rüpelspiele, die Götter und Menschen in drolliger und oft unflätiger Weise verhöhnten, hatten aber bereits auf Sizilien durch Epicharmos (etwa 550—460 v. Chr) eine veredelnde Durchbildung erfahren. Er legte um die Einzelszenen und Reihengebilde einen festeren Rahmen, in dem sich drollige Figuren von Bauern, Kleinstädtern usw. freier bewegen konnten. Mythologische Szenen steigerten dann die lächerlichen Züge der Mitbürger über alles Menschenmaß hinaus. Da erschien Herakles in 'Hebes Hochzeit' als Nimmersatt von ungeheuerlichstem Zuschnitt, dessen drastisches Mienenspiel durch keine Maske verdeckt war und durch eine hochgesteigerte realistische Stilisierung noch unterstützt wurde [1]). Wie das Ungeheuer über die Bühne stampft, mit was für Worten und Wendungen es um sich wirft, — „so etwas muß man gesehen haben", und zwar in lebendiger Darstellung gesehen haben. Die Lebhaftigkeit steigert sich noch durch die Ausnutzung des echt volkstümlichen und sicher schon von Epicharmos mimisch „aufgeführten" Streitgespräches, des Agon, der sich nun auf einer gewissen geistigen Höhe bewegen lernte [2]). Aber es blieb

[1]) So lesen wir in einem Fragment der Komödie Busiris (nach der Übersetzung bei A. Körte: Die griechische Komödie, Leipzig 1914, S. 11): „Siehst du ihn fressen nur, kommst du schon um! / Es brummt die Gurgel, und der Backen kracht. / Der Mahlzahn dröhnt, es quietscht der Schneidezahn, / Die Nüstern schnaufen, und die Ohren wackeln."

[2]) Sein λόγος αὐξανόμενος behandelte in drastisch-parodistischer Dar-

Digitized by Google

auch da gewiß nicht beim Reden; lebhaftes Gebärdenspiel, rascher Stellungswechsel und ausdrucksvolle Handlung, bisweilen wohl auch Handgreiflichkeiten und selbst heroische Zweikämpfe begleiteten oder beendeten die mündliche Auseinandersetzung; nimmt man dazu den flüchtigen Gang der Anapäste und Trochäen [1]), so versteht man, daß noch Horaz jenes *properare* rühmt, das Plautus in der Schule des Epicharmos gelernt habe (Epist. II, 1, 58) [2]).

Die Komödie scheint aus dem mimischen Spiel jedenfalls in den Dionysosdienst gleichsam hineingewachsen zu sein; es hat dabei viel von seiner ursprünglichen Drastik und (noch mehr als bei Epicharmos) von seiner ins Leben hineinzielenden persönlich-satirischen Spitze, von der ἰαμβικὴ ἰδέα verloren; der derbe Realismus und die parodistische Zerstörung des Heiligen wichen zusehends märchenhafter Phantastik, so daß bald der komisch-ästhetische Spielcharakter überwog. Aber zäher noch als bei der Tragödie wurde hier das bewegte Spiel festgehalten; der Chor selber wurde ja viel stärker in die Handlung hineingezogen, den Schauspielern mutete man akrobatische Kunststücke und mimische Ungeniertheit in weitem Maße zu, und die ganze Sprache war von einer „Geläufigkeit", die auch unsere gelungensten Übersetzungen nicht wiedergeben können. Die „Handlung" im engeren Sinn des Wortes war

---

stellung die Heraklitische Schlußfolgerung von der steten Wandlung des Menschen im Gegensatz zu der Unwandelbarkeit der Götter. Ein Schuldner weigert sich zu zahlen, weil er nicht mehr derselbe Mensch sei, der das Geld empfing; der Gläubiger, der seinen Scheinbeweisen nichts entgegensetzen kann (so müssen wir das Fragment wohl ergänzen), prügelt ihn wenigstens tüchtig durch und bestreitet nachher vor dem Richter seine Schuld mit derselben Ausrede: Der Kläger sei ein anderer als der von ihm Geprügelte. Über das Fragment vgl. J. Bernays: Gesammelte Abhandlungen, Bd. I, Berlin 1895, S. 109 ff. und Körte a. a. O. S. 13.

[1]) Auf ihrem raschen Gang im Gegensatz zu unsern Trochäen („Nächtlich am Busento lispeln") hat jüngst noch U. v. Wilamowitz-Moellendorff in der Einleitung seiner Griechischen Verskunst hingewiesen: rasche Rede und flüchtiger Vers sind zu allen Zeiten von komischer Mimik unzertrennbar gewesen.

[2]) Der alte mimische Wortstreit (die Altercatio), der mit andern Waffen geführt wird als der Redestreit der Tragiker, lebt u. a. in unsern Fastnachtsspielen und in unserm Kasperletheater fort. Er ist auch ein sehr wesentlicher Bestandteil der attischen Komödie, obwohl man kaum die ganze Gattung aus dieser Keimzelle herleiten kann, was Zielinski versuchte. Vgl. Christ: Geschichte der griechischen Literatur, I. Teil, 6. Aufl., München 1912, Anm. 7.

Digitized by Google

ja stets mehr oder weniger problematisch und konnte den Zuschauer um so weniger in ihren Bann zwingen, als die Illusion oft genug durchbrochen wurde und die Einstellung wechselte. Die Seele des Komikers ist nicht zerrissen von der Problematik des Weltlaufes; er ruht in einer grundsätzlich geordneten, von sicheren Normen beherrschten Welt; seine Normen sind freilich höher als die des ursprünglichen Mimikers, wie ja die allgemeine Kulturlage des damaligen Athen (und weiterhin des jeweiligen Kulturmittelpunktes, z. B. London, Paris, Leipzig usw.) über das bäuerliche Niveau hervorragte. Aber diesen Normen wird in dem Werke des Komikers der Rang streitig gemacht, als stünde die ganze Welt auf dem Kopfe und bemühte sich mit dem schönsten Erfolge, ihre eigene Karikatur darzubieten. In diesem chaotischen Gewirr von realen und angemaßten Werten stellt sich ein Dichter wie Aristophanes zumeist auf den Boden einer anständigen Mittelmäßigkeit und wendet sich von hier aus gleich den alten Mimen gegen das Auffallende und Absonderliche, aber auch gegen das Überragende. Ob das nun typische Erscheinungen des öffentlichen, des politischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Lebens oder besonders komplizierte und übersteigerte Charaktere sind, das bleibt sich im wesentlichen gleich[1]). Um das Verkehrte zu treffen, muß der Dichter die komische Darstellung ins Groteske übertreiben, wozu die überlieferte Götterparodie und die Phantastik des Märchens das ihre beitragen, andrerseits aber auch die Bühne mit allem, was dazu gehört: mit Kostümen und Masken, mit Kulissen und Dekorationen, mit Schall- und Scheinwirkungen (heutzutage kommt dazu noch der ganze Zauber der Lichteffekte). Wie leicht lassen sich übertreibende satirische Wendungen der Rede und des Gedankens hier unmittelbar in überwältigend komische, mimisch belebte Szenen umwandeln; man denke nur an den „in Lüften schwebenden und über die Sonne nachdenkenden" Sokrates in seinem φροντιστήριον. So kann auch die Komödie ohne die vollste Ausnützung aller Hilfsmittel der Bühne als solcher kaum ihre höchsten Wirkungen erreichen. Daß aber mit der Befriedigung der satirischen Neigung auch die reine Freude

[1]) Auch der Misanthrop und der Tartuffe bei Molière werden nicht wesentlich individuell gefaßt; einmalig sind nur ihre Schicksale, die besonderen Situationen, in die sie hineingeraten, und selbst diese haben leicht wieder einen typischen Zug.

Digitized by Google

an der karikierenden Szene sich alsbald einstellt, daß der Mimus in der Komödie gar leicht das Drama erschlägt, zeigt sich bereits in der „Alten Komödie" der Griechen. In dem ersten, „konstruktiven" Teile der Komödie schon verschwindet der Dichter mit seinen im Grunde besorgten oder wehmütig lächelnden Zügen oft genug hinter den tollen Sprüngen und Grimassen der Spieler. Vollends aber läßt er der mimischen Lust freien Lauf in der zweiten, mehr „exemplifizierenden" Hälfte des Stückes [1]): der belustigende Gesichtspunkt ist gegeben, und nun folgen bunte Szenen aus dem Leben im Hohlspiegel der Karikatur, lose genug verknüpft gleich den auch nur durch einen lockeren Faden susammengehaltenen Auftritten der „mimischen Hypothese". Noch Shakespeares Komödie und das französische Lustspiel der großen Zeit beanspruchten eine wesentlich größere Freiheit als die 'Tragédie classique'. Daher wirkte Molière viel früher als die großen Tragiker seines Volkes auf unser deutsches Theater ein, das im Zeitalter der Wanderbühne eben wesentlich „mimisch" eingestellt war. Eine streng „regelmäßige" Komödie ist ein Widerspruch in sich selbst und noch viel sicherer zum Begräbnis im Bücherschrank verurteilt als eine klassizistische Tragödie. Davon kann nun freilich bei der „neueren Komödie" der Griechen wohl kaum die Rede sein; in ihrer schöpferischen Fortbildung durch Plautus ist ja ohnehin das Mimische in seiner mehr elementaren Lebensform wieder mächtig durchgebrochen [2]), wenn ich auch nicht die fast erotomane Auffassung von Gurlitt bis in alle Einzelheiten gutheißen möchte [3]). Aber auch Menander entfernt sich mit seinem meist komisch gefärbten bürgerlichen Drama, das viel stärker unter dem Einfluß des Euripides als des

[1]) Die Bezeichnungen nach Th. Kock im 'Rheinischen Museum', Bd. 39. S. 118 ff. (1884).

[2]) Sehr richtig sagt Wilamowitz (Kultur der Gegenwart I, 8, 1905, S. 127): „Plautus hat den Menander in das Aristophanische, besser das Epicharmische umgesetzt, freilich für ein ungebildetes Publikum, aber ein italisches, und das italische Wesen hatte den Griechen Epicharmos und Sophron nicht das Schlechteste geliefert. Der breite Strom seiner Rede, die Formenfülle seiner Verse, sein faschingsmäßiges lautes Lachen und Hopsen würde vermutlich den Vielen auch heute besser gefallen als die vornehme Eleganz der Originale."

[3]) Vgl. seine glänzende Neubearbeitung der Plautinischen Spiele in den 'Klassikern des Altertums' (Berlin, Propyläenverlag 1922), besonders die Einleitung.

Digitized by Google

Aristophanes steht, noch nicht von den natürlichen Grundlagen der Bühnenkunst. Die novellistische Handlung ist auch hier nicht die Hauptsache, wohl aber die bewegte realistische Szene aus dem bürgerlichen Leben. Auch die raschen Wechselfälle dieses Lebens, die Kniffe, die bezeichnenden Wendungen und die neuen Komödientypen aus dem Leben der Gasse, des Marktes und der Kneipe, die großen Auseinandersetzungen zwischen den geizigen Alten und den liederlichen Jungen, die Verwechslungen und Wiedererkennungen, das alles will gehört und vor allem g e s e h e n werden; bei alledem mußte die Geste, mußte der Mimus das Beste tun, wenn die oft gebrauchten und leicht verbrauchten Motive neue Wirkung üben, wenn die feinen Pointen und Anspielungen des Dialogs erfaßt und gleich aufzischenden Raketen bewundert werden sollten. Die feinere Sprachmimik hatte dort auf den Spuren des Mimus und doch weit über ihn hinausschreitend eine künstlerische Vollendung gefunden, wie sie später T e r e n z mit seiner *tenuis oratio* und *scriptura levis* nicht erreichte, und wie sie kein modernes Nationallustspiel aus eigenen Formkräften wieder hervorgebracht hat.

Ein kurzer Blick auf die späteren Zeiten möge zeigen, daß auch die weitere Entwicklung des europäischen Literaturdramas ohne die Mitwirkung des „Mimus" in unserm Sinne unmöglich gewesen wäre. Oft genug mag wohl das mimische Element das innerliche Drama gefährdet und seine geistigen Werte an freier Entfaltung in die Tiefe gehindert haben, zumal wenn sich schwächliche Dichter seiner bedienten. Der wahre Bühnenbeherrscher hat den Mimus allezeit zur energischen Belebung seines dramatischen Weltbildes auszunutzen gewußt. — In der Zeit ihres Entstehens entsprachen also die verschiedenen dramatischen Gattungen im wesentlichen noch bestimmten Möglichkeiten „dramatischer" Grundeinstellung zum Leben, deren jede mit elementarer Gewalt nach einem unbedingt entsprechenden, konzentrierten und gesteigerten Ausdruck verlangt. Gehalt, Stoff und Form gehören aufs engste zusammen, wie das organisierende Prinzip eines Körpers sich in der Lagerung der ihn aufbauenden Materie, in dem stützenden Knochengerüst und der fest umschließenden Haut verrät. Oft genug hat sich in der späteren Zeit das Verhältnis gewandelt; da hängt die „Form" wie ein verpaßtes Kleid an einem verkrüppelten Leibe, oder sie wirkt wie ein abgetragener Fürstenmantel, mit dem ein Bettler seinen krummen

Digitized by Google

Rücken deckt. Sie hat sich von dem belebenden Gehalt losgelöst und führt ein schattenhaftes Scheindasein auf eigene Faust; an der Stelle einer wirklich dramatischen Organisation finden wir dialogisierte Erzählungen, kostümierte Volksredner und kreischende Enthüllungen verborgener Seelenvorgänge im grellen Rampenlichte und auf einem in „Stimmungsfarben" getauchten Hintergrunde. Am besten ließen wir diese Entartungsformen mit ihrem kümmerlichen Trugdasein ganz beiseite — wenn sie nur nicht durch schlechte Theorien, seichte Kritiken, üble Beispiele und Zeitmoden immer wieder ihren bedrückenden und beirrenden Einfluß auf die jugendlichen, dem „Bildungswesen" ihrer Zeit verfallenen Talente ausübten: wie so oft führt auch hier der Weg zum „Wesen" der Sache durch die zeit- und kraftraubenden Umwege über das Nicht-Gemäße, das Starre, das Äußerliche hindurch, und wieviel bleibt dabei immer noch von dem „Erlernten" haften! Wir alle sind nicht ungestraft Kinder unseres Jahrhunderts.

Wie gut hatte es Shakespeare, der bei der Bühne anfing; aber wie oft mußte auch er mit den Anforderungen des Publikums an die Bühne paktieren und aus der Not, einen Lieblingsschauspieler zu beschäftigen, die Tugend einer organischen Ausweitung des Dramas nach dieser oder jener Seite hin machen; und wie stark hat ihn dann wieder, unter dem Eindruck wohlmeinender Freunde und des literarisch-akademischen Geschwätzes gelehrter Kritiker, das Muster Senecas und seiner Nachfolger bestimmt! Nur daß sein selbwachsenes Genie durch alle diese Einwirkungen nicht zu unterdrücken war; er fand eben instinktartig den rechten Ausgleich zwischen dem mimischen und dem dramatischen Element, weil die Bühne seiner Zeit immer noch höchst beweglich und weil seine Zeit von dramatischen Spannungen voll war wie das Zeitalter der Perserkriege. Ähnlich stand es, unter noch stärkerem Einfluß des alten nationalen Theaters, bei den großen Spaniern, die sich die formale Zucht der Renaissance gern gefallen lassen konnten, weil ihre eigene Zeugungskraft nach Bändigung strebte und weil sie stark genug waren, um die fremden Elemente sich wahrhaft anzugleichen und einzuverleiben. Der Spanier ließ sich nicht von der äußeren Erscheinung der Antike und vollends ihrer modernen Nachahmungen blenden; aber er ließ die geheimen Triebkräfte auf sich wirken, die auch das attische Theater gestaltet hatten. So schufen die spanischen

Digitized by Google

Dramatiker, im Bunde mit den überzeitlichen und übervölkischen Bewegungen des Zeitalters, ein nationales Kunstwerk von eigenstem Reiz und Gepräge, von stärkster szenischer Wirkung.

Wie anders die italienische Renaissance! Die Dichtung war tatsächlich nicht die ihr „gemäßeste" Ausdrucksform. Diese weltoffene, der bunten Fülle des neubegriffenen Daseins sich inbrünstig erschließende Kultur gipfelte in der bildenden Kunst. Vor allem war diese Zeit nicht „dramatisch" im edelsten Sinne des Wortes. Wohl regten sich da ungeheure Instinkte, wohl differenzierte sich das verfeinerte Seelenleben in einer vorher nie gekannten Weise, und man lernte, wie Dilthey uns gezeigt hat, recht gut (für einen modernen Dramatiker vielleicht nur zu gut) auf die Verästelung und Verflechtung der Bewußtseinsvorgänge im einzelnen wie in den Verbänden und Schichten der Menschen achten. Das alles drängte zur Darstellung; aber wenn dabei die Bühne bemüht wurde, so *konnte* nur eine „Schau" herauskommen, feiner und bedeutsamer und doch dem Wesen nach nicht anders, als die „mimische Hypothese" sie gegeben hatte. Wie ungeheuer die Leidenschaften des Menschen ihn selbst und seine Umgebung zerrütten können, wie fein und geistreich sich dieser oder jener aus einer peinlichen Lage zieht, wie sich verborgene seelische Tiefen oder sorgfältig verdeckte Abgründe in bedeutsamen Lagen plötzlich enthüllen — das alles *konnte* gezeigt werden, soweit die starke Nachahmung der äußeren Formen, der Motive und Figuren des antiken Dramas (besonders aber Senecas) das zuließen. Der „Mimus" in veredelter Form wäre dafür die gegebene Form gewesen. Er hat aber nur die niedere Komik befruchtet, und zwar in weiterer, durch die lustigen Einlagen der *sacra rappresentazione* vermittelter und verfärbter Nachahmung der alten italienischen Volksposse. So hat er als Commedia dell'arte vieles von dem bewegten Leben der Zeit aufgefangen, nur leider wieder in die feststehenden Typen und Masken einer überlieferten Bühne hineingepreßt: die Geschichte vergewaltigt auch hier das Leben. Aus inneren Notwendigkeiten ist diese Bühnenkunst nicht hervorgegangen, aber sie gab lange den Ton an innerhalb der Welt literarischer Moden.

Immerhin konnten diese Formen ihre enge Verwandtschaft mit echtem dramatischem Leben alsbald wieder offenbaren, wenn sie einem so stark dramatisch bewegten Geschlecht zugeführt wurden

Digitized by Google

wie dem Frankreich Ludwigs XIV. und des Kardinals Richelieu. Die Tragödie Corneilles spiegelt in unverkennbarem Zusammenhange mit der Ethik des Descartes die Nachwirkungen jener ungeheuren politischen Umwälzungen, wodurch die freien trotzigen Barone unter das Zepter Frankreichs gebeugt worden waren; noch grollt es in den Tiefen, aber die angesammelten Triebkräfte entladen sich nur in den Phantasiegebilden der dramatischen Kunst; dort erfahren sie entweder eine ideale Überwindung durch die Vernunft, wie so gern bei Corneille, oder der eingeschlagene Weg muß bis zum letzten bittern Ende gegangen werden wie in Racines 'Phädra'; auf diesem Leidenswege aber, unter selbstverschuldeten oder aufgezwungenen Qualen, enthüllen die Figuren in echt dramatischem Ringen die geheimsten Tiefen und Triebfedern ihrer Seele, um die unsere zu erschüttern. Freilich weiß der Dichter durch eine Fülle liebenswürdiger Akzente und sympathisierender Winke oder durch den höchsten Adel der höfischen Form unser aufgewühltes Herz wieder zu beruhigen und in einem Zustande süßer Unruhe oder wollüstig-schauerlicher Spannung zu erhalten. Immer bedeutet dieses Drama die Steigerung, die fast mythologische Symbolisierung des Zeitlich-Menschlichen unter der selbstverständlichen Voraussetzung, daß das Dasein des Menschen, der in der „Gesellschaft" mitzählen will, sich eben in den Formen des Hofes bewegen müsse. Der „Salon" ist der ideale Raum, wo sich gesteigertes Leben im Sinne dieser Gesellschaft abspielt, und die französische Bühne ist wieder ein idealisierter Salon. Hier wird ein großer gesellschaftlicher Mimus, eine „Schau" vollendeter Formen vorgeführt, geschlossener und wirksamer als an irgendeinem mittelalterlichen Minnehofe. Die Bühne tat eben das Ihre dazu! Freilich, wo die gesellschaftlichen Voraussetzungen fehlen oder höchstens, wie im deutschen Rokoko, äußerlich nachgemacht werden, da verliert dies Drama seine innerliche Triebkraft, sein dramatisches Leben und seine ästhetische Berechtigung. Auch Molières Komödie wurzelt ganz in dem Boden adliger Hotels und vornehmer Bürgerhäuser, in den Kreisen der törichten jungen Marquis und der hauptstädtisch-abgefeimten Bedienten; und wo seine Kunst am kräftigsten in die Tiefe führt, da erwachsen ihm seine Themata wie von selbst aus der Stellung des Ausnahmemenschen innerhalb dieser auf Ausgleich und Abschliff berechneten Salonkultur, die eben keine Über-

Digitized by Google

steigerung irgendwelcher noch so respektabeln Absonderlichkeiten verträgt.

Hier und bei Molières Nachfolgern hat das deutsche Lustspiel zunächst einzusetzen versucht. Aber die deutsche Gesellschaft war eben nicht die französische; immerhin teilte das zum Leben erwachende Bürgertum der Aufklärung mit der französischen Welt die eng umschließenden Lebensformen; und auch sie maß den Menschen an gewissen Normen des Anstandes, der Vernünftigkeit und Billigkeit, die nur auf einem andern Niveau lagen als diejenigen der westlichen Salons. Hier lebte im 18. Jahrhundert noch das alte Spiel der Wanderbühne fort, das von den Überresten deutscher und ausländischer Dramen, vor allem aber auch von der italienischen Oper zehrte und mit ihren Mitteln eine Fülle von verblüffenden, locker verbundenen, aber scharf gegeneinander abstechenden Wirkungen der Szene und des Wortes über den Zuschauer ausgoß — eine große „mimische Hypothese" ohne inneren dramatischen Nerv. Auch die französischen Muster halfen da nicht viel; von den Klassikern konnte wohl einmal ein Märtyrerstück wie 'Polyeucte' über die Bretter gehen, im übrigen aber hielt man sich von allem, was nach klassizistischer Bändigung schmeckte, so fern wie möglich und begnügte sich mit Übersetzungen der „romanesken" Tragödien des jüngeren Corneille und seiner Genossen, die eben auch in jene Kerbe schlugen [1]). Demgegenüber ist Gottscheds bewußter Rückgriff auf die großen Klassiker wohl verständlich. Was er erstrebte, war ein Drama von starkem Ideengehalt und einer reinen Form, die den Gehalt nicht äußerlichen Wirkungen aufopferte. Wenn er nur stark genug gewesen wäre, um lebendige, der Zeit vorauseilende Ideen von hinreißender Kraft in unmittelbar überzeugender Gestaltung und bewegter Spiegelung auf die Bretter zu bringen und damit wahres dramatisches Leben zu erzeugen! So blieb er auf der einen Seite abhängig von der Aufklärung, wie auf der andern von seinen französischen Vorbildern; nur formal, nur grundsätzlich und vorzugsweise kritisch-verneinend wies er der kommenden deutschen Kunst die Wege der dramatischen Kunst des deutschen Idealismus.

Wieder war der Zeitpunkt gekommen für eine neue Blüte des

[1]) Vgl. W. Richter: Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1740 Palaestra, Bd. 78.

Digitized by Google

Dramas im edelsten Sinne. Wieder ergab sich ein dramatisches Zeitthema von einzigem Zauber und unerhörter Größe: der Mensch im ewigen Ringen mit der Idee seiner selbst, mit dem letzten Sinn seiner Tätigkeit und der Verhältnisse, in die er hineingestellt ist, mit den verborgenen Zielstrebigkeiten der Welt überhaupt — mit all den „Gegenkräften", deren jede doch einen Anwalt in seiner Brust hat. Der Mensch des deutschen Idealismus ist durchaus mikrokosmisch organisiert; so wird ihm jede historische, jede Weltbewegung zum persönlichen Innenerlebnis und sein Herz zum Schauplatz weltbewegender Kämpfe. Allerdings werden diese Konflikte nicht durchweg als unlösbar, als vernichtend für das Individuum empfunden: Iphigenie dringt durch Nacht und Wirrnis zum hellen Lichte reinerer Gottesauffassung vor. Schiller freilich leuchtet in die letzten Tiefen tragischer Weltauffassung hinein, die uns seine Abhandlung 'Über das Erhabene' schaudernd enthüllt. Aber auch wo die letzte tragische Folgerung fehlt, ist das Leben allenthalben von Wertstreitigkeiten und Zielgegensätzen durchzogen, ja aus ihnen aufgebaut, und alles drängt über die lyrische und epische Gestaltung immer wieder zum Dramatischen hin. Kein Wunder, daß Goethe (nicht eigentlich 'tragisch' veranlagt, weil er mit jedem polaren Gegensatz zugleich die Möglichkeit seiner Aufhebung sah) die wenn auch aufgelockerte Form des Dramas gewählt hat, um sein größtes Bekenntnis zum Leben im Sinne des ewigen Werdens, des unablässigen Vorwärtsstrebens unter dem Andringen der beiden Grundtriebe künstlerisch zu gestalten.

Das letzte Formgesetz des deutschen Dramas auf der Höhe des 18. Jahrhunderts war also durch das Welterlebnis bestimmt. Für eine sinnliche, bühnenwirksame Ausprägung bedurfte der Deutsche, wie so oft, der Anregung von außen her. Eine äußerliche Übertragung der französischen Form fand freilich nicht mehr statt, und auch Shakespeares gewaltige Dynamik durfte bei uns nicht das letzte Wort behalten. Seine Formen hätten in Deutschland, restlos übernommen, das Beste zerstören müssen, was der Idealismus zu geben hatte: Gerade sie hätten unsere Dramatiker daran gehindert, den allenthalben die Erscheinung durchdringenden „Sinn" des Geschehens wirksam mitzugestalten. Für den idealen Gehalt der Dichtung glaubte man wohl den Griechen ihre dramatischen Ausdrucksformen absehen und ihren sentenziösen Ausdruck, ihre cho-

Digitized by Google

rische Gestaltung letzter Gewißheiten oder die Durchsichtigkeit ihrer dramatischen Gestalten einfach auf das germanische Drama übertragen zu dürfen. Auch an Versuchen, Shakespeares „Technik" mit der der Griechen zu vereinen, hat es bei den von den Klassikern ausgehenden Dramatikern des 19. Jahrhunderts nicht gefehlt. Alle diese Versuche mußten scheitern, soweit es sich um die Aufpfropfung fremder Dramaformen von eigenem Rhythmus und eigener Temperatur auf unsere Dichtung handelte; von Erfolg war nur das tiefe Hineinleben in die innersten gestaltenden Kräfte da wie dort, die eben Verwandtes im deutschen Dichter auferweckten; in diesem Sinne läßt sich zeigen, wie Goethe für die 'Iphigenie' von Euripides „gelernt" hat, ohne ihn nachzuahmen, und wie weit Schiller bei den Franzosen und bei den Alten „in die Schule gegangen ist", wie weit er ihnen folgen durfte und sogar mußte, um sich über drängende Energien seines eigenen Innern und über die seines Zeitalters klar zu werden.

Eindringende Analyse würde zu zeigen haben, worin sich Lessing und Goethe, Kleist und Grillparzer immer wieder berühren, und wie sich das Trauerspiel des deutschen Idealismus trotz aller Vielgestaltigkeit durch seinen innersten humanen Gehalt von dem jeder andern Zeit unterscheidet, ohne doch seinen Gattungscharakter einzubüßen. Gerade das Schauspiel der klassischen Zeit ist ganz aus ihren kosmischen und ethischen Ideen heraus geboren; überall Rätsel und Widerstände, deren Aussöhnung auf dem Boden der Menschlichkeit gebieterisch gefordert wird.

Weiterhin hat das klassische Zeitalter zum mindesten zwei Meisterwerke des Humors hervorgebracht, die 'Minna von Barnhelm' und den 'Zerbrochenen Krug'. Soweit sie nach Thema und Technik voneinander unterschieden sind, so sehr sind auch sie beide Ausgeburten des „Humanitätszeitalters" und hätten zu keiner andern Zeit entstehen können. Das eine wie das andere Mal überwindet reine, gläubige, vertrauensvolle Menschlichkeit alle Widerstände der „Welt". Aber auch die komischen Figuren sind doch nicht mehr bloß chargierte Vertreter einer Abweichung von den stillschweigend anerkannten „Normen" der Gesellschaft. Liegen doch alle Normen dieses Geschlechtes in einem Reiche, „da niemand zukommen kann". Tellheim bedeutet eine Übersteigerung des Menschlichen nach der Seite eines an sich unbedingt bejahenswürdigen Wertes; und selbst der Dorfrichter Adam mit seiner kräftigen Selbst-

Digitized by Google

behauptung bis zum Äußersten stellt (ähnlich wie später Hauptmanns Mutter Wolfen) nur eine Abirrung, eine mehr pathologische Ausartung einer an sich ganz achtbaren Menschlichkeit dar.

So entwickelt sich in allerlei Formen ein „Drama" im eigentlichsten Sinne des Wortes. Unter Kämpfen und Widersprüchen, Brechungen und Umbiegungen entfaltet sich doch immer wieder vor unseren Augen jene letzte Steigerung seelischer Energien, jenes ganz auf sich selbst gestellte „Menschliche", das unter allen Werten am höchsten steht. Aber gerade dieses kämpfende Leben, das überall an die letzten Möglichkeiten und Aufgaben rührt, kann in seiner ganzen Tiefe und Bedeutsamkeit nur angedeutet, nicht unmittelbar gestaltet werden. Um die Mittel, jene letzten Weltbeziehungen anzudeuten, im Bühnensinne zu gestalten und zur Erschütterung des Zuschauers auszuwerten, haben sich unsere Klassiker eifrig bemüht, niemand eifriger wie Schiller. Sein Sentenzenreichtum wird aus dieser Quelle fortwährend gespeist; aber kräftiger zeigt sich eine dramatische Gestaltung des Welthintergrundes in der Verwendung der eigentlichen Bühnenmittel bis zum Theaterdonner in der 'Jungfrau', den man „theatralisch" gescholten hat. Gewiß rechnet der Dichter mit diesen Ausdrucksmitteln der Bühne und mit dem, was sie allein geben kann, aber nur, um auch alles das wieder in den Dienst seiner Idee zu stellen. Um der Idee willen hatte er ja tatsächlich ein Zutrauen zur „Oper", daß sich mit ihrer Hilfe das Drama aus der Öde einer angestrebten Naturnachahmung (wohin das zeitgenössische „Theaterstück" drängte) in die freien Sonnenhöhen souveräner, weltweiter Lebensgestaltung erheben werde; daher denn auch die Verwendung der Musik in seinen späteren Dramen, worin er sich wieder mit dem Dichter der 'Helena' begegnet.

Ja, der „zweite Teil" des 'Faust' zeigt durchweg eine Gestaltung, die weniger an das „Drama" im engeren Sinne als an die mimische Hypothese größten Stils erinnert[1]). Der Gehalt ist auch hier so übermächtig und eigenartig, daß er die Grenzen der Handlung sprengt, des herkömmlichen Formenschatzes spottet und eine gewisse Betätigung ad extra verlangt. So tritt der Dichter gleichsam neben sein Werk als dessen wohlberatener Interpret und

[1]) Nähere Ausführungen dieses Gedankens (in Erwiderung auf neuere Angriffe gegen den „Zweiten Teil") in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift, Bd. 11, S. 336 ff., (Auch S. 388 ff. dieses Bandes) und in der Einleitung zu meiner Ausgabe des 'Faust' (Leipzig, Bibliographisches Institut, 2. Aufl. 1925).

Digitized by Google

nimmt, wenn auch auf einem unendlich viel höheren Niveau, doch wieder die hinweisende Gebärde des alten Mimusdichters an, um uns zuzurufen: Ecce homo! Ecce vita! Damit hat Goethe nur die letzte Folgerung daraus gezogen, daß das Drama des deutschen Idealismus an sich schon zur deutlichen Betonung des Mimischen hinneigte, zu einer viel stärkeren jedenfalls, als die französische Tragödie sich erlaubt hätte. Wer in allem Wechsel des Lebens das durchgehende Gesetz, wer an allem einzeln Existierenden die Beziehungen auf das Ganze, auf die tiefsten kosmischen Zusammenhänge darstellen will, der kommt ohne die letzte Steigerung der unerschöpflichen symbolischen und akzentuierenden Möglichkeiten der Bühne nicht aus. Auch erlaubt sich Goethe nirgends eine mimische Gebärde um ihrer selbst willen. Nur ist das, was er „zu sagen hat", bisweilen so eigenartig und kompliziert, daß es im Symbol nicht rein aufgeht und die allegorisch-mimische Schau an dessen Stelle tritt.

Wie zwischen zwei Polen pendelt die Bühnenkunst aller wahrhaft dramatischen, d. h. innerlich bewegten Zeiten zwischen dem reinen Mimus und dem geistigen Drama, das sich immer wieder von der „kinetischen" Naturnachamung loszulösen trachtet. An beiden Enden stehen immer Theaterstück und Buchdrama, dazwischen eine große Reihe von Näherungswerten und von merklichen Ausschlägen nach der einen oder anderen Seite. Mit Hilfe unserer Grundanschauung vermögen wir auch ein Zwitterding wie das „Monodrama" zu würdigen, das für sich bei einer bewegten „Schau" mit lyrischen Mitteln stehenblieb, nachmals aber das hohe Drama vielfach befruchtet hat[1]). Vor allem aber fällt von hier aus Licht auf jene stilistischen Bestrebungen Goethes, die Steinweg unter den Generalnenner des „Seelendramas" bringt[2]) und für jenes Ringen Schillers um die dramatische Form, das Heusermann bisher bei aller Knappheit der Darstellung bisher am eindringlichsten geschildert hat[3]). Aber auch die Fortwirkung des klassischen Dramas im 19. Jahrhundert, die Neubildungen Richard Wagners oder der Naturalisten und der jüngsten Dramatiker dürften unter dem Gesichtspunkt der „beiden Pole des Dramas" eine Fülle von neuem Licht empfangen.

[1]) Vgl. meinen Aufsatz über den 'Urfaust' in der Germ.-Roman. Monatsschrift, Bd. 10, besonders S. 208 ff. (In diesem Bande S. 307 ff.)

[2]) C. Steinweg: Goethes Seelendramen. Halle, Niemeyer, 1912.

[3]) Schillers Dramen ('Aus Natur und Geisteswelt', Bd. 493).

Digitized by Google

Chor und Volk im antiken und modernen Drama.[1]

(1903)

Wilhelm Scherer behauptet in seiner Literaturgeschichte eine engere Verwandtschaft zwischen dem Chor der 'Braut von Messina' und ähnlichen Massengebilden in anderen Dramen Schillers, die wir kurzweg „Volk" benennen; es liegt nahe, seine gelegentliche Bemerkung auf ihre Stichhaltigkeit hin zu prüfen und auch zu fragen, ob zwischen dem Chor der Alten, den ja der Dichter der 'Feindlichen Brüder' nachbilden wollte, und den Ensembleszenen des modernen Dramas tiefere Zusammenhänge bestehen, seien sie nun äußerlich, durch die geschichtliche Entwicklung der Literatur, oder innerlich durch rein psychologische Vorgänge in der Seele des Dichters bedingt. Wir suchen die Antwort auf einem Gange durch die Geschichte des Dramas zu finden, der freilich in Anbetracht des hier zu Gebote stehenden Raumes etwas eilig geschehen muß.

Ein durchgreifender Unterschied scheint von vornherein zwischen dem antiken und modernen Dramatiker zu bestehen; dieser kann das Volk, vielleicht auch den Chor einführen, wo und wann er will, jener war an seinen Chor gebunden; denn wie alle unsere „Dichtungsgattungen", hat sich auch das Drama der chorischen Poesie entwunden. Der Unterschied besteht aber nur scheinbar; denn erst dadurch ward das antike Drama dieses Namens würdig, daß es sich innerlich von dem Chor als dem beherrschenden Element befreite, wenn es ihn auch äußerlich benutzen mußte; und auch der Moderne schaltet bei der Schöpfung seiner Einzelfiguren und Massen nicht nach regelloser Willkür, sondern mit innerer Notwendigkeit, aus eben jenem künstlerischen Zwange heraus, der den antiken Drama-

[1]) Vortrag, gehalten in einer Allgemeinen Sitzung der Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Halle 1903. Zuerst erschienen in den „Neuen Jahrbüchern für das klassische Altertum" usw., herausgegeben von Ilberg, 7. Jahrgang I. Abteilung, Band 13 (1904), S. 57—79.

Digitized by Google

tiker aus der Not eine Tugend machen, den einmal vorhandenen Chor in seine ästhetischen und ethischen Zwecke mit hineinbeziehen ließ.

Wenn in der ersten Zeit des griechischen Dramas einer der Tänzer, die das Wesen der Gottheit besangen, im Zustand der Ekstase auf den Altar sprang, um zu erklären, er selber sei der Gefeierte, so verstand es sich von selber, daß die ganze Schar der anderen sich ihm als „Gefolge" unterzuordnen, allenfalls in Frage und Antwort mit ihm zu verkehren und in bescheidener Weise ein eigenes Innenleben zu bezeigen, nimmermehr aber als gleichberechtigter dramatischer Faktor in wirkliches Gegenspiel zu ihm zu treten hatte. Damit ist der späteren Entwicklung des griechischen Chors ein für allemal der Stempel der Unselbständigkeit aufgedrückt; selbst der Chorführer spricht nur im Namen aller, von einem Gegensatz zu seinen Gefolgsmännern ist keine Rede. Ein wirkliches Eingreifen des Chors in die Handlung aber hätten schon die antiken Bühnenverhältnisse verwehrt. Je höher die Zahl der eigentlichen Schauspieler steigt, um so mehr tritt der Chor in den Hintergrund, und die Geltung als scheinbar dramatische Partei, die er noch in den 'Schutzflehenden' und den 'Eumeniden' des Aischylos hat, wo doch aber in Wahrheit Pelasgos und Athena das Wort führen, ist schon bei Sophokles ganz verloren gegangen. Von Anfang an ist seine eigentliche Funktion lyrischer Art, und zwar, entsprechend seiner Entwicklung aus den dionysischen Festen her, in jener doppelten Erscheinungsform, die Rötteken für die Lyrik nachgewiesen hat: seine Lieder sind symptomatisch, insofern sie die Rückwirkung innerer und äußerlicher Wahrnehmungen auf die eigene Person schildern (hierher gehören besonders die Trauer- und Tanzlieder), oder kausal, soweit sie jene Wahrnehmungen selbst vergegenwärtigen, wodurch die augenblickliche Stimmung bedingt ist. Somit eignet sich der Chor zur Zusammenfassung des eben Erschauten, aber auch zur Erörterung der Vorfabel, und von hier aus ließ sich die Brücke zu seiner eigentlich dramatischen Verwendung schlagen: er hat im Drama Melde- und Nachrichtendienste zu besorgen, neu auftretende Personen über das Vorgefallene zu unterrichten usw. Dazu eignet er sich vorzüglich, weil er immer zur Stelle ist, alles mit ansieht und nach seiner Art verarbeitet; daß er aber nicht alles an jeden ausplaudern darf, ist durch seine Rolle als Gefolge des Helden bedingt,

Digitized by Google

und hier ist der Ansatzpunkt zu seiner eigentlichen Charakterisierung: Verschwiegenheit und Dienertreue überhaupt sind seine Tugenden; wegen dieser Treue eignet er sich zum Berater, auch wohl zum Warner des dramatischen Helden, zum Bekämpfer seiner Gegner, doch alles in so bescheidenem Maße, daß er niemals aus seiner Nebenstellung heraustritt, so daß seine Warnung von den Leidenschaftlichen überhört, seine Drohungen verschmäht werden. Das bedingt dann die Zeichnung als Greise usw., je nach dem Inhalt des Dramas. Je aktiver in unserem Sinne die eigentlichen Spieler werden, je bewußter sie handeln, um so passiver erscheint der Chor; er wird mit ganz richtiger psychologischer Erkenntnis als „die Masse" gezeichnet; in ihrem Innenleben herrschen starke Gefühle, besonders sinnliche und niedere Gemeinschaftsgefühle vor, die aber in heftigen, wenigstens wortreichen Ergüssen verpuffen, ohne eine nachhaltige Wirkung zu üben, weil der starke Intellekt fehlt, der die Erregung zügeln und auf einen bestimmten Punkt lenken könnte. Bei den Helden ist dieser Intellekt vorhanden, tritt aber entweder in den Dienst der Leidenschaft, wie bei Klytaimestra, oder führt zum Zusammenprall zwischen seelischer Stärke und überlegener äußerer Macht, wie bei Antigone. In beiden Fällen erfolgt tragischer Untergang, der dem Chor erspart bleibt. Innerlich hat der Chor die Geltung einer dramatischen Rolle, sein Auftreten muß also irgendwie motiviert werden, was wir zumal bei den beiden älteren Tragikern sorgfätig durchgeführt sehen: Hilferufe, unheilvolle Gerüchte, schweres nationales Unglück bringen den Chor in die Nähe des königlichen Palastes oder zu dem Altar, um den herum er sich auf der Bühne zu gruppieren hat, und der, z. B. in den Elektradramen, gern in die Handlung mit hineinbezogen wird.

Die innerliche Ausgestaltung dieser Masse blieb der Eigenart des einzelnen Dramatikers überlassen. Bei der starken individuellen Verschiedenheit der antiken Tragiker ist hier am wenigsten die obenhin verallgemeinernde Charakteristik Wilhelm Schlegels am Platze, wonach der Chor der „idealisierte Zuschauer wäre, der dem empirischen vorausempfindet". Eine derartige Beeinflussung des Publikums in seinem Urteil kann höchstens der Absicht eines einzelnen entspringen, aber nicht zum allgemeinen Prinzip erhoben werden. Freilich, Aischylos hat den Chor auch in diesem Sinne verwandt. Für ihn ist das Drama im wesentlichen religiöse Übung.

Digitized by Google

und wie der Chor einmal als Bindemittel innerhalb der Handlung dient, anderseits nicht ganz in sie aufgelöst werden kann, wird er nun zum geistigen Band zwischen Dichter und Publikum. Zumal in seiner späteren Zeit, wo der gewaltigste und tiefste der griechischen Tragiker sich von der Überlieferung befreit und seine persönlichen Anschauungen über den „Zeus, der das Weltregiment gewaltig lenkt, aber doch gütig ist", in seinen Dramen zum Ausdruck bringt, hält er es für nötig, dem minder leicht abstrahierenden, mehr sinnlich veranlagten größeren Teil seines Publikums seine Meinung etwas deutlicher zu sagen. Damit nimmt denn sein Chor eine Doppelstellung ein, zunächst als dramatische Potenz, dann aber als Sprachrohr des Dichters; teils verharrt er auf dem gefühlsmäßigen Verhalten des Naturkindes, teils leitet er die Zuschauer zur gedankenmäßigen Verarbeitung ihrer Eindrücke an; wo der Held freilich in seinem Rechte ist und, durch keine Leidenschaft verblendet, selbst seine Sache führen kann, tritt der Chor zurück, und die Okeaniden im 'Prometheus' mit ihren Ratschlägen zur Nachgiebigkeit sind dementsprechend niedriger charakterisiert. Dennoch rührt uns ihre Treue, mit der sie auch an dem Verdammten festhalten, gleich den Persern, deren dynastisches Gefühl durch den Leichtsinn des Xerxes nicht dauernd erschüttert werden kann. Höher steht der Chor in den 'Sieben vor Theben' mit seinen Warnungen vor dem Brudermord, und eine wirkliche dramatische Charakterentfaltung zeigen die Greise des 'Agamemnon'; in ihrer Brust scheinen zwei Seelen zu wohnen; die Nachricht vom Fall Trojas regt ihr religiöses Gewissen an und erfüllt sie mit Schrecken über die mächtige Hand der Götter, die auch die Frevel des Atreidenhauses rächen werden. Vor der Königin freilich demütigen sie sich, das Allzumenschliche behält die Oberhand in den kraftlosen Greisen, die denn auch ratlos hin und her schwanken, während der König ermordet wird. Sein Tod aber rüttelt sie auf, und sie wagen es, der Mörderin und ihrem Buhlen gegenüber die ewige Macht der Götter, ihre strafende Gerechtigkeit zu preisen; dann freilich ziehen sie sich, wie es dem Chor geziemt, wieder in ihre Passivität zurück und überlassen dem Orestes den Vollzug der Rache.

Im Gegensatz zu Äischylos hält Sophokles an der apollinischen Staatsreligion und ihren Weissagungen fest. Aber er verlangt eine völlige innerliche Durchdringung dieses Glaubens, auf daß

Digitized by Google

der Mensch „des Gottes voll" werde; er zeigt uns Aias, der durch seinen Trotz gegen den Willen der Götter zugrunde geht, Philoktetes, der ihnen seinen Trotz aufopfert, Elektra und Antigone, die bereit sind, alles hinzugeben, auch Leben und weibliche Zurückhaltung, um den Willen der Himmlischen zu vollziehen. Das ist nicht die Art der großen Masse, die treu an den Zeremonien hängt und im übrigen keine Konflikte zwischen den Forderungen des Alltags und denen der Götter kennt oder sie doch geschickt zu umgehen weiß. Und darum blickt Sophokles als religiöser Individualist mit unverhohlener, aber fein ausgedrückter Ironie auf seinen Chor herab, der aus anständigen Bürgern, auch wohl aus Priestern besteht und nicht in den Ton des Pöbels verfällt, wie der roh-mitleidige und roh-egoistische Bote in der 'Antigone', der aber doch auch von den Philisterinstinkten Furcht und Hoffnung regiert wird. Für jene Doppelheit, die uns die Heldengestalten des Dichters so menschlich, so lebendig erscheinen läßt, hat der Chor kein Verständnis; den Kampf in der Seele Philoktets zwischen Nächstenliebe und trotziger Rechtforderung kann er nicht begreifen, und Antigone ist ihm nur ein Sproß des Labdakidenhauses, das sich immer gegen göttliches und menschliches Recht verging; denn daß eine Forderung des Herrschers, Kreons, irgendwie auch dem göttlichen Willen entsprechen muß, erscheint ihm klar. Sollte das aber nicht der Fall sein, so ist es jedenfalls bequemer, der zeitlichen Macht zu gehorchen als der überweltlichen und ein Zeichen von Anmaßung, von jener menschlichen Tollkühnheit, der wir die Beherrschung der Natur, aber auch unendliche Trübsal verdanken, wenn man religiöser sein will als der König selbst. Am allerwenigsten aber kann dieser Chor begreifen, daß Antigone, die zum Äußersten entschlossen ist, doch angesichts des Todes zusammenschaudern kann: „Du hast es ja so gewollt" ist die letzte Weisheit dieser Masse, die kein zwiespältiges Wollen kennt, weil der Trieb zum Leben das sittliche Selbstbewußtsein, wo es überhaupt regiert, zum Schweigen zu bringen pflegt. So versteht der Chor auch einen Haimon nicht, dessen Gerechtigkeitsgefühl freilich durch das persönliche Gefühl der Liebe für Antigone gesteigert, nun aber doch zu selbständigem Leben erwacht ist, und kann nach dem Abgang des braven Jungen nur ein Lied über die verblendende Macht des Eros singen; ihren Gipfel aber erreicht diese ironische Charakteristik bei der sehr äußerlichen

Digitized by Google

Bekehrung des Kreon, wo der Chor in einem Tanzliede seiner Freude darüber Ausdruck gibt, daß nun alles wieder gut sei; er ahnt nicht, daß die Götter lange warten und dem Sünder Zeit zur Umkehr oder zum Erstarren in seiner Selbstheit vergönnen, dann aber die Schuld unerbittlich einfordern, wie es denn auch hier geschieht. Dann aber findet er sich mit der Anpassungsfähigkeit des Philisters schnell in die neue Lage; sein Denken bleibt äußerlich: die „großsprecherischen Reden" des Kreon haben ihn gestürzt. Der tiefere Sinn des Ganzen bleibt diesem Chor verborgen; es ist hier, wie im 'König Ödipus', die „feige Masse, die man verachten muß" (v. Wilamowitz-Moellendorff). Haben doch auch die Priester von Kolonos nicht so viel Herz im Leibe, um dem Unglücklichen beizustehen, dem erst Theseus ein Asyl eröffnet. Immerhin gehört hier der Chor notwendig mit in das Drama hinein, nicht als Faktor der Handlung, sondern der Charakteristik, als Folie des Helden, ohne deren Mitwirkung der tiefere Sinn des Ganzen nicht klar genug hervorträte.

Viel loser dagegen ist der Chor bei Euripides mit der äußeren und inneren Handlung verbunden, wie Aristoteles (Poet. 18) richtig erkannt und im reaktionären Sinn getadelt hat. Der Dichter ist nicht in dem Sinne Individualist wie Sophokles oder Goethe; gleich Schiller sieht er überall psychologische Übergänge und traut dem gemeinen Manne die Kraft zu, sich zur Heldengröße zu erheben, wie denn der Bauernstand seine volle Sympathie besitzt. Dennoch hindern ihn seine durch die Tradition geforderten Stoffe an der Durchführung seiner Prinzipien, obwohl Theseus in den 'Schutzflehenden' eigentlich nicht als König, sondern als echter und rechter republikanischer Bürger spricht; Phädra tritt als athenische, unverstandene Modedame in engste Verbindung mit ihrer intriganten Kammerfrau und diese spielt eine Rolle, die bei den Boten und Dienern des älteren Dramas unerhört war; die Begleiterinnen der Medea vollends sprechen doch ihren sittlichen Abscheu gegen den Kindermord mit einer Unverhohlenheit aus, die der Chor sich in früheren Zeiten, wenigstens dem Helden gegenüber, niemals herausgenommen hätte. Dieser Lockerung der Disziplin des Chors, wenn ich so sagen darf, entsprechen formelle Neuerungen, wie seine Verdoppelung im 'Hippolytos', wo der Held noch einen Nebenchor mit sich führt, ferner die gelegentliche Teilung in Parteien. Dahin gehört die losere Einführung der Frauen in der 'Iphigenie in Aulis', die mit der Handlung

Digitized by Google

gar nichts zu tun haben und nicht das Gefolge eines Fürsten bilden, sondern einfach herbeigekommen sind, um sich die Kriegsrüstungen anzuschauen. Nun gibt auch der Chor einen Teil seiner lyrischen Tätigkeit, wozu bei den früheren Dramatikern schon bescheidene Ansätze gemacht waren, an die eigentlichen Hauptpersonen ab: bisher war ihm doch im großen und ganzen die gefühlsmäßige Ausschöpfung der Situation vorbehalten geblieben, doch konnte er schon das Seelenleben einer Antigone nicht mehr recht interpretieren. Immer mehr gewöhnen sich jetzt die Darsteller daran, selber im Gesang ihre höchst individuell gewordenen Stimmungen zu offenbaren, die Lieder ἀπὸ σκηνῆς mehren sich zusehends. Um so weiter entfernen sich dementsprechend die Gesänge des Chors von der eigentlichen Handlung. Was liegt näher, als daß der Chor wieder in den Dienst des Dichters trat und sehr allgemein gehaltene Ausführungen über das Glück einer kinderlosen Ehe (Medea), über die Gefahren einer Doppelheirat (Andromache) usw. vorträgt, Erzeugnisse des gemeinen Menschenverstandes, dem aber der Dichter ja nicht ohne Respekt gegenübersteht. Daß diese Verallgemeinerung oft ins Flache verfällt, indem z. B. auf die Schicksale des Atreidenhauses angespielt wird, wo von sehr persönlichen Erlebnissen der Helena die Rede ist, versteht sich von selber. Die mythologischen Parallelen, in der älteren Tragödie als stimmungerweckende und spannende Hinweise auf die Macht der Götter verwendet, werden nur ganz äußerlich herangezogen, wie denn auch die ganz kurzen Trimeterreihen, die der Dichter dem Chor nach längeren Ausführungen der Hauptpersonen in den Mund zu legen pflegt, recht banale und allgemeine Wahrheiten enthalten, die von den Sprechenden kaum oder gar nicht beachtet werden. Hier am ehesten könnte man von einem „idealisierten Zuschauer reden, der dem empirischen vorausempfindet"; aber organisch ist eine solche direkte Beeinflussung des Zuschauers nicht, von der tieferen Motivierung der allgemeineren Ausführungen, die Aischylos angewandt hatte, ist keine Rede mehr. Dem Dichter ist der Chor unbequem, er muß ihn notdürftig zu beschäftigen suchen, das ist alles. Als sich das Seelenleben der dramatischen Figuren so individuell gestaltete, daß seine Interpretation durch die Masse als Profanation erscheinen mußte, als das Publikum so weit erzogen war, um das Kunstwerk als solches zu verstehen und sich mit einiger Abstraktion in den Geist des Ganzen zu ver-

Digitized by Google

setzen, als schließlich die Handlung aus der Öffentlichkeit der Staatsaktion in die Abgeschlossenheit des Bürgerhauses herabstieg, da mußte der Chor von selbst verfallen; im spätesten Trauerspiel, wie uns Aristoteles berichtet, mühselig fortgeschleppt, wurde er in der jüngeren Komödie, die ja der eigentliche Erbe des alten Trauerspiels ist, entweder kurzerhand über Bord geworfen oder, was neuerdings Körte wahrscheinlicher zu machen gewußt hat (Neue Jahrbücher Jahrgang 5, Abt. I. S. 81 ff.), als bloßes Dekorationsmittel verwandt. Hier brauchte man nicht den Chor und auch nicht, was innerlich daraus geworden war, das Volk.

Anders freilich in der älteren Komödie, bei Aristophanes; unter seinen Händen wurde der Chor zu einem Proteus, der nicht nur die abenteuerlichsten Masken annahm, sondern sich auch für die mancherlei Nebenzwecke, die der Dichter nun einmal mit seinen Dramen verfolgte, mannigfach verwenden ließ. Belehrung und Belustigung sind die vornehmsten; der letzteren dienen die phantastischen Kostüme, die unanständigen Witze, beiden zugleich der Hohn und Spott, den der Künstler, selber von utilitaristischer Philisterei nicht ganz fern, gegen alle Neuerungen auf philosophischem wie sozialem Gebiete richtet, wobei er den Strebenden und den Streber zugleich trifft. Direkte Belehrungen aber spendet der Chor, in der freieren Art des Lustspiels, gleichsam mit romantischer Ironie die Illusionen durchbrechend, in den Parabasen, die ja geradezu an das Publikum gerichtet sind. Indirekte Belehrung gibt er da, wo er selber als handelnde Partei auftritt, wie in den 'Vögeln', die das athenische Volk in seiner Flatterhaftigkeit und Leichtgläubigkeit abbilden, oder in den 'Wolken', wo uns der Dichter ein schönes Stück Charakterentfaltung in einer freilich recht einheitlich gehaltenen Masse vorgeführt hat. Zunächst auf die Beschwörung der nebulistischen Sophisten eingehend, enthüllen sich die Wolken allmählich als Werkzeug der Götter, indem sie ihre Verehrer ad absurdum führen. Während aber dieser Chor einheitlich wirkt, ist derjenige der 'Lysistrate' geteilt; Männer und Frauen operieren gegeneinander; aber im ganzen sind es doch die Geschlechter, die zu Worte kommen. Wir haben es weniger mit Individuen als mit Typen zu tun; Typen aber werden besser durch einzelne als durch viele Figuren bezeichnet, und je typischer das spätere Lustspiel wurde, wie wir es in den Nachahmungen des Plautus und Terenz

Digitized by Google

studieren können, um so eher konnte der Chor wegfallen; tat doch schon der politische Druck, der die Behandlung öffentlicher Fragen verwehrte, das Seinige. Dazu kam das allmähliche Erlöschen des politischen Gewissens, das in Aristophanes noch so mächtig regsam gewesen war: das öffentliche Leben flößte tieferen Geistern Ekel ein, ein Menander betrachtete es wohl mit dem ihm eigenen ironischen Lächeln.

Der Chor aber, der auf der lebenden Bühne verschwunden war, mußte, je unproduktiver die Zeiten wurden, allmählich auf dem Wege der Gelehrsamkeit wieder bekannt werden; das spätrömische Deklamationsstück des Seneca, diese entartete Tochter der attischen Tragödie, hat ihn ja wieder verwandt. Die Einführung ist aber ganz äußerlich, die handelnden Personen kümmern sich kaum um ihn, seine Moralisationen sind nicht direkt an das Publikum gerichtet. Er dient, was seine Funktionen auf der Bühne anlangt, nicht mehr als Folie der Hauptfigur, sondern wirklich nur als Begleitung, um den äußeren Glanz des Auftretens zu erhöhen. So kommt es, daß die bei den Griechen nur schüchtern versuchte Teilung bei Seneca öfters angewandt wird und z. B. im 'Agamemnon' mehrere Chöre auftreten. Fiel der Chor aber einmal ganz fort, wie in der 'Thebais' ('Phoenissae'), so ergab sich durchaus keine fühlbare Lücke in der Handlung.

Bei aller Ärmlichkeit der dichterischen Begabung war dem Seneca doch ein reiches literarisches Nachleben in jenen Zeiten und Kreisen der Renaissance vorbehalten, die nicht in der Lage waren, die Überreste aus dem Altertum nach ihrem wahren Werte einzuschätzen, zumal ja der Bombast und äußere Prunk seiner Stücke der eitlen Äußerlichkeit der exklusiven Humanisten entgegenkommen mußte.

Ziemlich der erste Versuch, einen von den Alten noch nicht behandelten Tragödienstoff in die Form des modernen Dramas umzugießen, ist die 'Sophonisbe' des Italieners Trissino (1515). Natürlich ahmt er seine Vorbilder so ängstlich nach, daß er auch einen Chor von Jungfrauen der Heldin einführt, der wie bei Euripides kleine Meldedienste versieht, aber ein wirkliches Eingreifen in die Handlung auch in der Stunde äußerster Gefahr nicht wagt, sondern nach jeder Wendung zum Besseren laut aufjubelt und nach jeder beängstigenden Nachricht die Luft mit seinen Klagen er-

Digitized by Google

schüttert. Die Themata seiner Lieder sind die gleichen wie im späteren Altertum: von der Allmacht der Liebe usw. Auch bei Trissinos Nachfolgern, bei Giraldi, Sperone und anderen, bleibt es bei Klagen über die Unbeständigkeit des menschlichen Glückes, Begrüßungen der aufgehenden Sonne (frei nach der 'Antigone') u. ä. Hier und da werden auch die Chorgesänge, wie in der 'Candace' des Sperone, nicht ausgeführt, sondern der Improvisation überlassen. Nur Pietro Aretino hat in seiner 'Orazia' den Versuch gewagt, der alten Form wirkliches Leben einzuhauchen; neben dem aus Allegorien bestehenden 'Chor' der Zwischenspiele führt er zum ersten Male wirkliches römisches Volk auf die Bühne, das unisono oder durch einen Sprecher vertreten seinen Gesamtwillen zu erkennen gibt. Von einer Belebung der Masse durch Differenzierung aber ist auch da noch keine Rede.

Dieser Fortschritt sollte in Frankreich gemacht werden, und zwar zur Zeit der Pléjade, die gegen die mittelalterlich-volkstümliche Dramatik streng antike Formen, somit auch den Chor zu Felde führte. Während dieser aber noch in der 'Cléopatre' des Jodelle (1552) sich mit blassen Moralisationen und mythologischen Parallelen zu den Vorgängen auf der Bühne begnügt, geht Grévin in seinem auf Muretus zurückgreifenden Drama: 'La Mort de César' (1558) über die Technik seiner Zeitgenossen weit hinaus, und die Vorrede beweist, daß er sich seiner Neuerung bewußt war. Während in seiner Vorlage die „cives Romani" mit unwahrscheinlicher Inkonsequenz bald den Tyrannenmord billigen, bald dem Mörder ihren Abscheu aussprechen, führt Grévin richtige Soldaten vor, die zwar in ihrer amtlichen Stellung von dem Systemwechsel nicht berührt werden, am Schluß aber wirklich in die Aktion eintreten, indem sie auf die Anrede des Brutus eisiges Schweigen bewahren, nach den Worten des Antonius aber in lauten Beifall ausbrechen, so daß wenigstens für die ideale Fortführung der Handlung ein Fingerzeig gegeben wird. Auf diesem Wege gehen die großen Klassiker nicht weiter; freilich bilden sie einen gewissen Realismus aus, aber dieser ist an das höfische Leben unter Louis XIV. gebunden; auch bei Corneille erscheinen Fürsten und Gewaltige, wie im antiken Drama; aber ihr Wirken spielt sich nicht mehr unter freiem Himmel, sondern in ihrem Palaste ab; die Bühne wird zum Salon; auch sie bedürfen auf ihrer Höhe der Aussprache, aber sie

Digitized by Google

können sich nicht an die Massen wenden, sondern nur an eine einzelne Person; der „Confident" des französischen klassizistischen Dramas ist gleichsam der konzentrierte Chor, wie seine Zeichnung beweist; durchaus nicht so farblos und unpersönlich, wie eine voreingenommene Unkritik ihn zu verspotten liebt, zeigt er doch immer vor allem die Instinkte des Volkes, des Dieners; Treue bis zum Tod, Verschwiegenheit, Mitleid und Hilfsbereitschaft; doch fehlen auch treulose, verräterische Vertraute nicht; die Vereinzelung bedingt eine gewisse Differenzierung, selbst nach der intellektuellen Seite hin; ihre geistigen Fähigkeiten sind bald hoch, bald gering entwickelt, je nach der Zeichnung des Helden. Und während dieser in einen Konflikt zwischen ritterlicher Pflicht und reinmenschlicher Neigung verwickelt ist, sind sie meist auf einen Zug, gewöhnlich auf den des Allgemein-Menschlichen gestellt, den sie denn auch in dem Helden aufzureizen haben. Je höher die führende Person, je vornehmer der Vertraute, wie denn der Kaiser Augustus im 'Cinna' den Helden selbst und seinen Nebenbuhler zum Vertrauten hat, deren jeder an eine Seite seines Wesens appelliert, Cinna an seinen Herrschertrieb, Maximus an seine Menschlichkeit. Damit verfolgt zwar jeder seine persönlichen Ziele neben denen der Verschwörung, der beide angehören, aber gerade die Verbindung von Haupt- und Nebenzwecken bedingt das reiche dramatische Leben, das uns den Mangel an äußerer Handlung in den Tragödien des Corneille einigermaßen übersehen läßt. Nicht viel anders Racine, in dessen 'Britannicus' ein Vertrauter, Narcisse, geradezu die Rolle des Intriganten übernimmt und Neros Erzieher Burrhus so gegenübertritt, daß beide wiederum als Anwälte der streitenden seelischen Grundrichtungen des unentschlossenen Kaisers gelten können, während sich die harte Agrippina mit einer Vertrauten, der ziemlich farblosen Albina begnügen muß. Und doch hat Racine in seinen Alterswerken den Chor wieder aufgenommen. Aber dieser bleibt hier nicht, wie in der italienischen Renaissancetragödie, ein äußerliches Schmuckmittel, sondern wird in 'Esther' und 'Athalie' mit dramatischem Leben erfüllt. Die tiefe, religiöse Überzeugung von dem Schutze gottbegnadeter Obrigkeit durch den Höchsten konnte in den eigentlichen Führern der Handlung, z. B. in dem Oberpriester nur dann wahrhaft dramatisch wirken, wenn sie sich gleichsam als treibende Kraft, wie etwas Selbstverständliches auswirkte.

Digitized by Google

Das Publikum der Zeit aber konnte sich in diese Gedankenreihen und Gemütslagen nicht ohne weiteres hineinversetzen; hier bedurfte es der Vermittlung, und diese übernimmt in ähnlicher Weise wie bei Aischylos der Chor; nicht in direkter Belehrung, sondern indem er, durch die Bühnenvorgänge angeregt, sein Gefühl frei ausströmen und damit auf den empfänglichen Zuschauer mit übergehen läßt, wozu natürlich die Hauptpersonen keine Zeit gehabt hätten. Der modernen Forderung größerer Lebendigkeit aber wird auch hier durch die Teilung des Chors entsprochen, so daß nacheinander Stimmungen der Angst und der Hoffnung zu Worte kommen und sich schließlich in dem Ausdruck des Vertrauens auf den Höchsten vereinigen können.

Ganz anders verlief die Entwicklung in Spanien. Hier stand die volkstümliche Dramatik, wie sie sich aus den kirchlichen Spielen des Mittelalters im Verein mit volkstümlichen Übungen, dramatischen Scherzen usw. allenthalben entwickelt hatte, in einer Blüte, der das von Italien her eingeführte Humanistendrama keinen Abbruch tun konnte; und anderseits war die soziale Kluft zwischen Volk und Grandezza durchaus nicht so tief wie in Frankreich; der Bauer hatte an der Seite des Ritters gegen die Ungläubigen gefochten und hielt ebenso ängstlich auf die Reinheit seines Blutes und seiner Ehre wie dieser, suchte auch den sich entwickelnden Kastengeist stets im demokratischen Sinne zu bekämpfen. Die Dichter aber stehen mit ihrer Sympathie in der Mitte zwischen beiden Schichten, wie sie ja meistens dem neutralen Klerikerstande angehören; der „Gracioso" dient mit seiner Gefräßigkeit und Prahlerei als Folie des Helden, dessen Überspanntheit er doch wieder häufig genug durch seine hausbackene Pfiffigkeit persifliert. Er hatte sich in den Herzen seiner Mitbürger eine Stellung erobert, aus der er am allerwenigsten durch den Chor zu verdrängen war. Anderseits spielen die Staatsaktionen des spanischen Dramas sich nicht im Salon, sondern zum größten Teil unter freiem Himmel ab, mit häufigem Szenenwechsel, denn der Spanier will sehen; so muß denn der hohe Herr mit dem Volk in Berührung kommen, und der kräftige Realismus, der Zug nach Lebendigkeit, der dem Spanier eigen ist, leidet hier keine statistenhafte Verwendung der Nebenfiguren. Wir können nun nicht feststellen, ob der Chor der wenigen spanischen Regeldramen mit eingewirkt habe wie bei Aretino und Grévin,

Digitized by Google

oder ob der Übergang rein spontan erfolgte, genug, bei Lope de Vega, dem genialsten Interpreten des spanischen Nationalgeistes, tritt das Volk handelnd auf die Bühne. Ja, gewisse Konflikte, wie sie sich im täglichen Leben zwischen dem herrschsüchtigen Granden und dem unabhängigen Bauern oft genug ergeben, meist aber mit Stillschweigen übergangen werden mochten, begriff er in ihrer hohen dramatischen Bedeutung; in seiner Komödie 'Fuente Ovejuna' zeigt er uns die Revolte des im Titel genannten Dörfchens gegen den rechthaberischen, die Freiheit der Bürger und die Ehre ihrer Töchter bedrohenden Großkomtur des Ordens von Calatrava, einen wirklichen Volksaufstand im Sinne von Gerhart Hauptmanns 'Webern', wo denn der allgemeine Unwille sehr geschickt auf einzelne Kränkungen bestimmter, scharf charakterisierter Persönlichkeiten zurückgeführt wird, die doch wieder so viele gemeinsame Züge aufweisen, daß sie alle zuletzt mit gutem Gewissen schwören können, nicht dieser und jener habe dem stolzen Gebieter den Garaus gemacht, sondern die Gemeinde Fuente Ovejuna. Im übrigen werden aber Massencharakteristiken im spanischen Drama mehr in die Nebenhandlungen verwiesen, wie in dem 'Weber von Segovia' des Alarcon, wo uns eine Räuberschar ähnlich wie in Schillers Jugenddrama vorgeführt wird. Der strenge Individualist Calderon freilich wäre zur Verherrlichung einer Empörung der Massen nicht imstande gewesen. Sein 'Richter von Zalamea', übrigens durch ein Werk von Lope angeregt, ist eben nicht der einfache Bauer, sondern eine starke Persönlichkeit, die sich durch ihren inneren Wert weit über ihre Umgebung, ja über die nächsten Angehörigen erhebt und sich mit eherner Konsequenz ihr Recht verschafft, schließlich aber doch, trotz dieses unzweifelhaften Rechtes, einem leisen Tadel nicht entgeht. Wo aber das Volk in der Masse sich gegen den Regenten empört, sei es auch gegen einen Tyrannen zugunsten des eigentlich berechtigten Herrschers, da werden die Rädelsführer mit unverhohlener Freude dem Gericht überliefert, wie in der 'Tochter der Luft' und im 'Leben ein Traum'. So war denn bei Calderon geradezu ein Rückfall in die antike Technik möglich: in seinem Herodesdrama z. B. ('Eifersucht das größte Scheusal') treten Männer- und Frauenchöre mit freien Hymnen auf, die aber ebensogut fortfallen könnten. Der Chor ist so blaß wie das Volk z. B. in der 'Zenobia', wo es sich bloß hinter der Szene vernehmen läßt. Die allmähliche

Digitized by Google

Ausschließung des Volks führte zur Vereinsamung und schließlich zum Verfall der Kunst wie des nationalen Lebens in Spanien überhaupt.

Stärker als dort zeigte sich der Einfluß der antiken Bühne in England, ohne doch die volkstümliche Produktion hier in dem Maße verdrängen zu können wie in Frankreich. Neben der streng klassizistischen Richtung läuft im lateinischen wie im nationalsprachlichen Drama von vornherein eine mehr volkstümliche Kunstübung her, welch letztere alsbald die lustige Person, den literarischen Erben des 'Vice' in den alten Moralitäten, mit übernimmt. Aber auch in den Stücken der klassisch gebildeten Juristen bricht eine moderne Gestaltung allmählich durch. Während in der Historie 'Gorboduc' (1561) der Chor noch durch vier ganz und gar außerhalb der Handlung stehende alte, weise Männer vertreten ist, die vor allem moralische Belehrungen ausstreuen wollen, wird der Tragödie 'Gismond of Salern', die in der älteren Fassung durch einen steifen, moralisierenden Chor verunziert ist, in der späteren Bearbeitung von Wilmot reicheres Leben auch in diesen Teilen verliehen; der neue, aus jungen Mädchen bestehende, Chor ruft bei Gismonds Selbstmord den Vater zu Hilfe, sucht also doch wenigstens die Handlung fortzuführen. Im allgemeinen aber war der Chor doch dazu bestimmt, dem Publikum die richtige Stellungnahme gegenüber dem Stoffe zu ermöglichen, wozu ja damals ebensogut eine Nötigung vorliegen mochte wie im frühen griechischen Altertum. Und Pikeryng, der in seinem Orestesdrama die große Tat des Muttermordes verherrlichen wollte, um zur Rache gegen eine andere Gattenmörderin, Maria Stuart, aufzureizen, mußte durch allerlei Beiwerk das Publikum seinen Ansichten geneigt zu machen suchen. Da treten denn nicht bloß Allegorien wie Truth und Dewty, sondern auch Vertreter des Nobelles und Commons auf, um über die Tat zu beratschlagen: im Gewande des klassizistischen Chors dringt das Volk auf die englische Bühne. Mehr allgemein moralisierend zeigt sich der Chor wieder in 'David und Bathseba' von George Peele, während Shakespeares gewaltiger Vorgänger, Marlowe, ihn als Interpreten seiner Gewaltmenschenmoral nicht brauchen konnte, sondern im Prolog seines 'Juden von Malta' Macchiavelli selber auftreten ließ. In seinem 'Faust' freilich erscheint ein Chor, aber nur, um die großen Lücken

Digitized by Google

der dramatischen Handlung notdürftig zu verdecken und zu erzählen, was sich nicht in dramatisches Leben auflösen ließ. Hierzu hat dann Shakespeare später einfach allegorische Figuren, wie die „Zeit" im 'Wintermärchen', verwandt. Er scheidet sich auch sonst von Marlowe. Entrückt dieser seinen Tyrannen 'Tamburlaine' in weltferne Höhen, wohin der Pöbel nicht nachfolgen kann, so denkt Shakespeare weit historischer und weist schon in seinem Jugendwerke 'Titus Andronicus' nachdrücklich auf das Volk hin, das zwar nicht den Ausschlag gibt, aber doch mit in Rechnung gezogen werden muß. Freilich ist Shakespeare viel zu sehr Renaissancemensch, als daß er dem Volke in irgendeinem seiner Dramen eine Rolle vergönnte wie Lope in 'Fuente Ovejuna'; so liebevoll er seine Nebenfiguren, diese Boten, Soldaten, Wächter usw., ausstattet, sie bleiben doch immer ganz erheblich hinter seinen eigentlichen Hauptfiguren zurück, insbesondere zur Zeit seiner dichterischen Reife. Das Volk ist zu einer wirklichen, bedeutsamen Handlung einfach unfähig; wo es sich in der Masse regt, kommt die Bewegung nicht aus ihm heraus, sondern ist durch andere entfacht und nimmt schließlich stets ein böses Ende. Denn das Volk handelt niemals mit Überlegung; nur im 'Coriolan' kommen überhaupt warnende Stimmen zu Worte, die aber bald vom Gebrüll der Leidenschaft übertönt werden; im übrigen folgt man einfach dem einmal geweckten Gefühl, das sofort lawinenartig anwächst und bei der Enge des menschlichen Bewußtseins das gesamte Vorstellungsvermögen unterbindet, den Willen aber zu seinem Knechte macht. So kann ein Schurke wie Cade, wenn er nur über das nötige Selbstbewußtsein und eine eherne Stirn verfügt, die Menge nach Belieben lenken; sie läßt sich alsbald beherrschen, denn die Freiheit ist nur ein Trugbild, das ihrer Herrschsucht schmeichelt; im übrigen sagt ihr der Instinkt, daß sie als Herde eines Leiters bedürfe: sie fällt dem zu, der ihr schmeichelt, oder der ihr Mitleid in Anspruch nimmt, denn auch dieses ist nichts anderes als eine sehr billige Äußerung ihres Herrschtriebes. So kann Antonius die Römer sofort nach seinem Willen lenken, wenn er an ihre Tränendrüsen appelliert und Cäsars Weichherzigkeit schildert. Eben noch hatten sie Brutus angebrüllt: „Sei du unser Cäsar", was ihre völlige Verständnislosigkeit für die politische Lage bewies; jetzt jubeln sie dem Antonius zu, der sie noch bei ihrer Habgier zu packen weiß, indem er von Cäsars Testament be-

Digitized by Google

richtet. Die einmal erwachte Bestialität will sich austoben: mit einem gewissen grausigen Humor fallen die Aufrührer in 'Heinrich VI.' über ihre Opfer her; berechtigte Einwände werden überhört, andere Vorstellungen so umgebogen, daß sie zur Vergröberung der Leidenschaft beitragen. Prächtig die Szene zwischen dem römischen Pöbel und dem Dichter Cinna; daß er mit den Verschworenen nichts zu tun habe, beachtet man gar nicht; daß er Dichter ist, wird schnell mit aufgegriffen und zur Anklage gestempelt: „Zerreißt ihn für seine schlechten Verse." In die Nachtseiten der menschlichen Natur hat der Dichter tiefe Blicke getan; er schildert sie in solchen Massenszenen entsetzlicher als in den Taten eines Richard III.; aber von der eigentümlichen Großartigkeit dieser Heldenfiguren verleiht er dem Volke gar nichts, weder im 'Heinrich VI.' noch im 'Julius Cäsar' oder im 'Coriolan'. Er ist von seinen Standesvorurteilen so wenig losgekommen wie von seiner nationalen Auffassungsweise; schildert er doch die Römer ebenso abschätzig wie den englischen Mob. Um so moderner ist seine Technik in der Massenszene: er läßt nicht, wie Aretino, alle Bürger zusammen schreien, sondern gliedert das Ensemble, indem er z. B. die allmähliche Umstimmung des Volkes durch Antonius in den mannigfach wechselnden, dabei immer einem bestimmten Ziele entgegeneilenden Zurufen der einzelnen andeutet. Die einzelnen Sprecher aber sind auf irgendeinen besonderen Charakterzug gestellt; sie sind nicht mit jener Fülle ausgearbeitet, die wir doch etwa an einem Cade bewundern, der eben aus der Menge heraustritt und zur Persönlichkeit wird. Die vollständige Rundung der Nebenfiguren bis in die Vertreter des Volkes hinein sollte unseren, freilich auch in diesem Punkte von Shakespeare angeregten, deutschen Klassikern vorbehalten bleiben.

Immerhin läßt sich doch auch bei ihnen eine Anknüpfung an heimische Traditionen feststellen. In Deutschland hatten natürlich wie anderwärts von jeher die volkstümlichen Umzüge der heidnischen Zeit so gut wie die kirchlichen Schauspiele des Mittelalters gemeinsame Gesänge gebracht, aber aus diesen konnte sich kein Chor im antiken Sinne entwickeln. Auch hier mußte er zunächst künstlich wiedererweckt werden durch die Einwirkung des Renaissancedramas auf die heimische Produktion. Zwei Gründe waren für die Rezeption der Chöre in das lateinische Schuldrama auf deutschen und niederländischem Boden entscheidend: einmal

Digitized by Google

sollten möglichst viele Schüler beschäftigt werden, anderseits sollte die Moral, die in der Handlung nicht deutlich genug ausgesprochen werden konnte, die in Prologen und Epilogen mehr zu dem Verstande predigte, sich auch in den gesungenen Zwischenszenen dem Gemüt aufdrängen. Diese moralisierenden Pueri und Puellae treten so völlig aus der Handlung heraus, daß sich z. B. ein Dichter wie Naogeorgius in seinem 'Pammachius' die Ausdichtung der Chorlieder ganz erparen konnte; nur ganz hervorragende Dramatiker, wie eben unser Kirchmayer und der Niederländer Macropedius, geben sich Mühe, die Chöre rollenmäßig zu charakterisieren; ja der letztere läßt gelegentlich eine Teilung nach dem Vorgange des Seneca eintreten, so daß in der 'Andrisca' z. B. trunkene Weiber und ehrsame Matronen einander gegenüberstehen. Wenn aber die letzteren von den Segnungen des Ackerbaues singen und (als niederdeutsche Bäuerinnen!) dabei auf die Hochschätzung dieses Gewerbes bei den alten Hebräern hindeuten, so sehen wir, wie stark der Dichter hinter dem Schulmeister zurücktritt. In den deutschen Schuldramen des 16. Jahrhunderts, die auf größere Massen, nicht bloß auf die Schüler wirken sollten, tritt das erbauliche Element noch stärker in den Vordergrund. Die Chöre stehen hier fast nur noch als Beauftragte des Dichters, die dem Publikum Predigten halten; am ehesten hat es noch Rebhun in seiner 'Susanna' verstanden, die Chorlieder in etwas engere Verbindung mit dem Dargestellten zu setzen, indem z. B. nach einer Vorführung der ungerechten Richter von der Welten Lauf gesungen wird, wo Macht vor Recht geht. Hier scheint der Chor sogar, ganz ausnahmsweise, einmal in die Handlung einzugreifen, wenn er in der schwierigsten Lage der Heldin Hilfe von Gott fordert, woauf sich Daniel als „Deus ex machina" einstellt; aber eine wirklich dramatische Handlung, ein Wirken gegen Figuren des Dramas ist auch da nicht zu finden. Etwas weiter geht ein Schweizer Dramatiker, Bullinger, der in seiner 'Lucretia' das echt republikanische Thema der Tyrannenvertreibung behandelt; da tritt denn wirklich das Volk auf; aber es spricht nicht als Masse, sondern ist in Gruppen zerlegt, deren jede ihren Sprecher hat. Schließlich folgt dann die Bühnenweisung: „Hy vertrybend sy den künig.' Das Volk ist hier wirklich für den Chor eingetreten, als Beobachter und Beurteiler der Handlung, in die es zuletzt, wenn auch recht äußerlich, eingreift. — Gleichzeitig drang das Volk unter

Digitized by Google

anderen Formen in das Drama der Meistersinger ein, das, in stärkerem Zusammenhang mit den altheimischen Formen volkstümlicher Dramatik, vom antiken Chor nichts wissen mochte. Wie aber in den geistlichen Spielen des Mittelalters derbe Komik mit ernster Handlung abwechselte, so schob Hans Sachs gern Rüpelspiele in seine „Tragödien" ein, die den Zuschauer sich zeitweilig von seiner Rührung und Aufregung erholen ließen. Ähnliches aber hatten die Engländer schon viel früher versucht, und wenn Shakespeare die Mischung von ernster und heiterer Stimmung mit bewußter Virtuosität gepflegt hatte, so war seine Kunstübung in den Händen der „englischen Komödianten" doch bedenklich verroht, die nun über den Kanal nach Deutschland eindrangen und sich des volkstümlichen Dramas annahmen.

Vielleicht hätte ein dramatisches Genie das Volk im deutschen Drama aus diesen ersten Anfängen zu tieferer Bedeutung führen können; vielleicht auch nicht, denn die eigentliche Blütezeit des deutschen Volksgeistes ging ja rasch vorüber, der Dreißigjährige Krieg kam mit seinem unendlichen Jammer. Die Poesie aber lehnte sich, wenigstens in den herrschenden Schichten, die nun durch eine tiefe Kluft vom großen Volk getrennt wurden, an ausländische Muster an, vornehmlich wieder an die klassizistische Manier, die zunächst durch holländische, später durch italienische Vorbilder vermittelt wurde. Andreas Gryphius ist vornehmlich bei J. v. d. Vondel in die Schule gegangen. Die holländischen Meistersinger aber, die Rederijkers, hatten viel stärkere formale Einwirkungen seitens des antiken Dramas erfahren als ihre deutschen Brüder. Schon zur Zeit Hoofts wird der Chor im Drama gern verwandt, bei Vondel aber regelmäßig nach den Aktschlüssen eingeführt, auch nach Senecas Manier geteilt, so daß z. B. in dem politischen Tendenzroman 'Palamedes' nicht weniger als vier Chöre auftreten, von denen einer die Gefolgschaft des Helden darstellt, zwei andere seiner Gegenpartei innerhalb des griechischen Lagers angehören, während der vierte, die troischen Mädchen, nur dazu dient, die Freude der Landesfeinde über die inneren Zwistigkeiten im griechischen Heere auszudrücken. Diese „Reihen" sprechen nun ganz aus ihrer jeweiligen Rolle heraus, der Dichter erteilt seine Belehrungen nur indirekt, und wenn z. B. die Scharen des Odysseus und Agamemnon ein Loblied auf das unerbittliche Schicksal, das heißt auf die Prädestination

Digitized by Google

im Sinne der Reformierten singen, so hätte sich der Dichter, der später katholisch wurde, natürlich nimmermehr mit diesen Äußerungen identifizieren können. Dennoch greift der Chor niemals selbständig in die Handlung ein, das Gefolge des Palamedes wagt nicht das geringste zur Befreiung seines Führers, was uns moderne Menschen wunderlich genug berührt. Vondels deutscher Schüler nun, Andreas Gryphius, folgt seinem Vorbilde vor allem in äußerlich formeller Hinsicht, wie er denn gern die „Reihen" in „Satz, Gegensatz und Zusatz" gliedert. Dagegen greifen die Chöre bisweilen enger in die Handlung ein, indem z. B. dem Kaiser Leo Armenius mitten im dritten Akte des gleichnamigen Dramas ein Schlummerlied gesungen wird; anderseits aber entfernen sie sich so weit von der eigentlichen Handlung, daß sie nur noch als Apostrophen an das Publikum, nach Art des deutschen Schuldramas, bezeichnet werden können; ihr Inhalt, z. B. die Warnungen vor der Unbeständigkeit des Glückes, beweist die auch sonst zur Genüge bekannte Vertrautheit des Dichters mit den alten Tragikern. Wirkliche Volksszenen vermeidet er durchaus, auch in einer politischen Tragödie wie im 'Carl Stuart'; dagegen hat er es nicht verschmäht, in der Art des Hans Sachs, die aber auch den Niederländern bekannt war, ernste und komische Handlungen miteinander zu verflechten, vornehme und bäuerische Personen durcheinander auftreten zu lassen, wie das Doppelspiel vom 'Verliebten Gespenst und der geliebten Dornrose' beweist. Die zweite Schlesische Schule aber weist nicht auf die ernsten Holländer, sondern auf die sinnlichen Italiener der Spätrenaissance und des Barock, besonders auf die Oper hin; bei Caspar von Lohenstein werden die Chorgesänge am liebsten gleich durch allegorische Handlungen ersetzt, wie z. B. Herakles am Scheidewege, Disputationsszenen im Olymp usw., die in sehr loser, oft an den Haaren herbeigezogener Beziehung zur Hauptaktion stehen, dafür aber die Schaulust und Sinnenfreude des Publikums durch Gemälde im Geschmack Bouchers befriedigen und nicht selten in aufdringlichen Komplimenten für die anwseenden Fürstlichkeiten enden. Wo Lohenstein moralisiert, geschieht es mit plumpem Hinweis auf den Zweck: „Der Nilus malt das Schauspiel schnöder Sachen leicht an Kleopatra uns ab." Von wirklichen „Volksszenen" ist natürlich bei dem blasierten Hofdichter keine Rede. Und die „Haupt- und Staatsaktionen", an

Digitized by Google

denen sich die mittleren Kreise des Volks vergnügten, konnten hier am wenigsten Wandel schaffen; da war man längst daran gewöhnt, in den ernsten Szenen nur das Schicksal der Könige und Großen dieser Erde, in den heiteren Zwischenspielen die Verspottung des gemeinen Pöbels mitanzusehen. Von einer harmonischen Verschmelzung beider Teile war keine Rede. Diese konnte nur jemand anstreben, der nicht auf das zahlende Publikum in erster Hinsicht angewiesen war und dabei Geschmack genug hatte, um die rohesten Auswüchse der Zeitbühne zu vermeiden. Ein solcher Mann war der Zittauer Schulrektor Christian Weise, dessen Bemühungen um die Hebung des Dramas trotz aller Begrenztheit seines Talents und trotz all seiner Mißgriffe dankbar anzuerkennen ist. Er wagt es, hohe und niedere Personen durch- und miteinander auftreten und jeden in seiner Art reden zu lassen; vor allem aber hat er gewagt, in einem Revolutionsdrama „von dem neapolitanischen Hauptrebellen Masaniello“ [1]) das trotzige Volk, freilich unter vielen Entschuldigungen, leibhaftig auf die Bühne zu bringen. Freilich sind seine Ensembleszenen nicht eigentlich vielstimmig; die Menge, die übrigens später ihren ideal gesinnten Führer, als er dem Wahnsinn verfallen ist, treulos verläßt, stößt entweder in Gesamtheit Ausrufe hervor: „Visitiert das Kloster“ usw., oder mehrere Personen sprechen nacheinander mit geringen Variationen denselben Gedanken oder Wunsch aus, oder die einzelnen Parteien stellen ihre Sprecher, die gegeneinander ihren Egoismus bzw. ihren reineren Fortschrittsgedanken ausspielen. Erinnert uns nun der kundige sächsische Schulmeister von fernher an Shakespeare, so verhielt sich Gottsched auch gerade in dem Punkte, von dem hier die Rede ist, durchaus ablehnend gegen den großen Briten. In den von ihm geleiteten ‘Beiträgen zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit’ findet sich ein bissiger Hinweis auf ‘Julius Cäsar’ [2]). Seine Vorbilder waren vor allem die Franzosen, und bei seinen mittelbaren und unmittelbaren Schülern gibt es weder Chöre noch vor allem Volksszenen im ernsten Drama. Nur die Tragédie sainte macht eine Ausnahme,

[1]) Herausgegeben von R. Petsch in Braunes ‘Neudrucken’, Heft 216 bis 218. Halle: Niemeyer 1907.

[2]) „Bald kommen die läppischsten Auftritte von Handwerkern und Pöbel, die wohl gar mit Schurken und Schlingeln um sich schmeißen und tausend Possen machen, bald kommen wiederum die größten römischen Helden, die von den wichtigsten Staatsgeschäften reden.“

Digitized by Google

und in Cronegks 'Olinth und Sophronia' treten Chöre christlicher Jungfrauen aus Jersualem auf; ihre Vortragsweise ist freilich von der Oper stark beeinflußt; Tutti wechseln mit Rezitativen und Arien ab, und der Chor bleibt hübsch passiv und verzieht sich am Anfang jedes Aktes aus Furcht vor dem Sultan, um dann später wieder aufzutauchen. Natürlich zeigen auch Klopstocks biblische und patriotische Undramen den Chor, ohne den das Ganze nicht feierlich genug geworden wäre, und die hohe Stimmung war doch das Beste an diesen Werken. Immerhin, die Chorgesänge der Molochspriester in seinem 'Salomon' sowie der Männerchor, der das Gemüt des zerschlagenen Königs durch eine Art von Melodrama aufzuheitern versucht, sie gehören doch zur Handlung und moralisieren nicht zum Nutzen des Publikums. Für die 'Bardiete' aber war der Bardenchor durch die ganze Zeitströmung gegeben. Patriotischer Stolz und heilige Entrüstung gegen den römischen Bedrücker sprechen sich in diesen furchtbar langatmigen Gesängen aus, die übrigens bald in die Handlung eingreifen, indem sie auf weitschweifige Art Befehle übermitteln, die mit wenigen gesprochenen Worten sich deutlicher ausdrücken ließen, bald aber in rein lyrischer Form die Schönheiten des Ackerbaues, der Jagd und anderer Freiluftberufe schildern und somit eigentlich aus dem Rahmen der Handlung heraustreten.

Wie anders Lessing, der Meister der Knappheit; für ihn hat der Chor im antiken Drama die Veranlassung zur Innehaltung der Zeit- und Ortseinheit gegeben, innerlich erkennt er ihm keine Berechtigung zu: sein Griechenstück, der 'Philotas', kann ihn entbehren. Seine großen Dramen aber sprechen entweder, wie der 'Nathan', rein persönliche Dinge aus, die sich nicht vor großer Öffentlichkeit behandeln ließen, oder sie bewegen sich im Rahmen eines Familienstückes, das von vornherein auf Ensembleszenen verzichtet. Immerhin hat Lessing einmal daran gedacht, größere Volksmassen über die Bretter zu führen, und zwar im 'Befreiten Rom', jener Vorstudie für die Emilia Galotti, wo der Lukretiastoff vornehmlich auf Anregungen des Spaniers Montiano hin dargestellt worden wäre. Aber nur bei Brutus, den alle für einen Narren halten, sollte die Schandtat des Tarquinius einen solchen Abscheu erregen, daß er den von Lukretia weggeworfenen Dolch aufhob und den Tyrannen ermordete. Er sollte dann der Masse einen neuen Bändiger in Publi-

Digitized by Google

cola geben, freilich „nicht als König, sondern als Berater des Volkes"; der einzelne handelt, die Masse ist ohne ihn zu nichts nütze: Lessing steht unter der Einwirkung Shakespeares.

Die „Stürmer und Dränger" aber haben im ganzen diesem ihrem Meister nicht die Kunst der Massenszenen abgelernt. Ihre Dramen spielen sich, auch wenn fürstliche Personen ihre Träger sind, meist im Innern der Familie ab. Die wahren Anforderungen der politischen Tragödie im modernen Sinne hat erst der junge Goethe und, von ihm aufs mächtigste angeregt, Schiller durchschaut. Bei Goethe aber wirkt nicht bloß das Beispiel Shakespeares, sondern vor allem wohl Herders eindringliche Lehre von der Wichtigkeit des Milieus, von der Bedeutung der Massen des Volkes auch für die größte weltgeschichtliche Handlung.

Immerhin hat sich Goethe durch Herders Lehre niemals seinen Glauben an die überragende Bedeutung des Individuums rauben lassen, worin ihn ja die Genielehre seines älteren Freundes noch bestärken mochte. Er rechnet mit der Masse, aber das letzte Wort darf sie bei ihm nicht sprechen. Ja, gerade indem er sie dichterisch verkörpert und ihr dabei tief ins Herz schaut, wird ihm die tief erniedrigende Einwirkung der Vielzuvielen klar, die nur am Sinnlichen kleben bleiben und sich dem Aufwärtsstrebenden wie ein Bleigewicht an die Füße hängen. Der 'Mahomet' hätte uns die niederzerrende Wirkung des Volkes auf die Religionsstifter gezeigt, nicht unähnlich jener der Bauernmasse auf Götz von Berlichingen. Sie ist freilich nur eine Gruppe unter den vielen, durch die der Dichter jene Zeit verkörpert, innerhalb deren und gegen die der Held kämpft; aber mit den Bauern tritt Götz doch in die engste Berührung. Um wirkliche Freiheit ist es aber diesen Meuterern so wenig zu tun wie ihren Genossen bei Shakespeare. Sie fühlen das Bedürfnis nach einem repräsentativen Führer, der geistig über sie hinausragt, sind aber dann, als die Bestie in ihnen erwacht ist, am wenigsten bereit, diesem Führer zu folgen, sobald er mit ihrer Hilfe seine Ideale verwirklichen will; das Ganze endet mit einem gewaltigen Zusammenstoß zwischen Götz und Metzler, dem am stärksten hervortretenden, aber doch wieder nur durch Masseninstinkte charakterisierten Bauernführer. Viel runder und individueller sind die Figuren der Niederländer im 'Egmont' herausgearbeitet; die Nationalität, die provinziellen und ständischen Eigentümlichkeiten

Digitized by Google

werden betont, ohne daß sie doch besonderen dramatischen Wert hätten, die Figuren leben sich mit epischer Behaglichkeit aus; sie sind mit unverkennbarer Liebe gezeichnet und können einem Optimisten wie Egmont Worte der Bewunderung abzwingen; bei alledem aber sind sie doch von vornherein Philister, die gar nicht einmal mehr eines wirklichen Eingreifens in die Aktion gewürdigt werden, sondern nur in sehr zufällige, lose Berührung mit dem Helden treten und, als Alba die Stadt besetzt hat, sich scheu verkriechen; bei Klärchens Rede aber schleichen sie sich feig davon, ohne etwas für ihren Helden zu tun. Die endliche Befreiung der Niederlande konnte Goethe nur in der Vision andeuten; seinen Jetter und Soest hätte er als Volksbefreier nicht auftreten lassen mögen. Allmählich tritt dann in Goethes Dichtung die Masse immer mehr zurück, das Individuum erringt die Alleinherrschaft, 'Tasso' und 'Iphigenie' sind völlig exklusiv. In den Revolutionsdramen finden sich keine eigentlichen Massenszenen, selbst die für die „Aufgeregten" geplante „Nationalversammlung" ist nicht ausgführt worden. Als dann Goethe in den neunziger Jahren die Spaziergangsszene für den ‚Faust' entwirft, arbeitet er keine solchen runden Figuren mehr heraus wie im 'Egmont'. Seine Darstellung ist, wozu freilich Ansätze schon in den Jugenddramen zu finden waren, ganz und gar typisierend geworden: seine Figuren sind nur von einer Seite angeschaut: all diese Philister jedes Standes, Berufs, Alters und Geschlechts suchen nichts Höheres als sinnliches Wohlbehagen, „panem et circenses", aber bei jedem nimmt dieser Wunsch eine eigene Gestalt an; sie tragen keine Namen mehr, sie sind einfach „Bürger, Dienstmädchen" usw. In der 'Walpurgisnacht' ist natürlich noch weniger an Persönlichkeiten zu denken, zumal es sich um Gestalten des Volksglaubens handelt. Hier verlieren sogar Faust und Mephisto von ihrer Individualität. Im übrigen auch hier Gruppen von Typen, die unter einen höheren Begriff zu vereinigen sind, wie die „laudatores temporis acti", die verschiedenen Hexengruppen, die alle zusammen das Bild eines bestialischen Wirrwarrs handfester Sinnlichkeit und unendlicher Habgier ergeben, die ihre Lust am Zerstören, Lärmen, Schreien, an allem haben, was die Menschen „Zerstörung, kurz das Böse" nennen. Bei der später ausgeschalteten Predigt Satans an seine Reichsgenossen erscheint die ganze Masse als Doppelchor, aber sie ist einfach nach dem Geschlecht geschieden, und die Predigt ist für beide Teile dieselbe,

Digitized by Google

eine Mahnung zur Befriedigung von Sinnlichkeit und Geiz. Endlich im ‚Intermezzo' dieselbe Technik: lauter Gruppen, deren einzelne Figuren wieder Sprecher einer ganzen Masse sind, zusammen aber doch eine Einheit ergeben, wie die einzelnen Philosophen, ganze Schulen personifizierend, doch den vom Dichter beabsichtigten Eindruck des Wirrwarrs und des Gelehrtenneides machen, der nur durch das Klassengefühl niedergehalten wird. Ähnlich die Gruppe, die das Revolutionszeitalter darstellt usw.; alle diese Gruppen zusammengenommen ergeben wieder eine höhere Einheit: jene Philisterwelt, die Goethe zum Teufel wünscht, und von der sich Faust mit Ekel abwenden soll. Auch die 'Klassische Walpurgisnacht' im zweiten Teil ist ein solches Gesamtstimmungsbild, aber von einer ganz anderen Welt, in der der Held nicht versinken, sondern sich erheben soll: die Welt des klassischen Altertums und der wirkenden Naturkräfte; hier hält eine durchgehende Handlung das Ganze zusammen: die Sirenen weisen Faust an Chiron, dieser bringt ihn zu Manto, sie verweist ihn zu Persephone, und von ihr soll er die Wiederbelebung Helenas erbitten; inzwischen vollzieht sich die „Entstehung" des Homunkulus durch die Berührung mit dem belebenden Element des Wassers, und auch ihm muß sein Weg gewiesen werden. Somit haben die Auftretenden, seien es ganze Massen, wie die Sirenen, Sphinxe usw., die unisono sprechen und singen, oder Einzelfiguren, wie Thales oder Proteus, eine dramatische und zugleich eine zuständlich-schildernde Funktion. Auch hier vertritt aber jede Erscheinung eigentlich immer nur eine Seite des historischen oder natürlichen Elements, dem sie angehört; aus vielen Einzelschilderungen webt sich der Gesamteindruck zuzammen. Somit gelangen auch hier wieder die einzelnen nicht zu voller persönlicher Abrundung; denken wir an die großartige Schilderung des Wassers, die in unzählige Einzelteile aufgelöst erscheint, wie die Einwirkung des feuchten Elements auf den Beschauer sich ins Unendliche differenzieren kann! Das im Grunde ewig sich gleich bleibende Element in Nereus, seine stetig wechselnde Gestalt in Proteus personifiziert, dazu die lockenden Sirenen, die einschläfernden Nymphen, die prächtig strahlenden Nereiden und Tritonen, die Telchinen, die den Dreizack des mächtigen Gottes führen, die Psyllen und Marsen, die den Wagen der Galathea umschwärmen; sie alle zusammen geben den vollen Eindruck der ewig wechselnden, bald majestätisch-er-

Digitized by Google

habenen, bald süß-berückenden, bald erhebenden, bald wieder dräuenden Meeresflut, des schaffenden, belebenden Elements. – Mit gleicher Technik, aber doch in ganz anderer Stimmung ist die Hofgesellschaft des Kaisers im ersten und zweiten Akte gezeichnet; auch hier werden einzelne Eigenschaften in besonderen Gestalten personifiziert, besonders in dem von Faust zu erzieherischen Zwecken arrangierten Spiel des 'Mummsenchanz': da erscheinen die Gärtnerinnen, die ein Nichts gefällig aufzuputzen wissen, und die Gärtner, die in die Äpfel beißen wollen; roher Genuß und Tändelei wechseln miteinander ab, und die angenommenen Larven fallen, sobald Mephistopheles die Aussicht auf Goldgewinn zu eröffnen scheint: die nackte Habgier, auch die nackte Sinnlichkeit kommen zum Vorschein. Interessant ist auch das Gemurmel beim Auftreten des fremden Paares am Kaiserhofe: ein Fragen und Antworten, das doch in seiner Gesamtheit erst einen Sinn ergibt: abgerissene Sätzchen anstatt wirklicher, lebendiger Rede und alles zusammenaddiert ein bloßes Geschwätz ohne Verständnis für das Unerhörte, was da vor sich geht. Es ist ihnen nur „ein Projekt" wie andere; auch die Erscheinung Helenas ist ihnen ein Schauspiel wie andere, und diese Herren und Damen ohne Namen und ohne Persönlichkeit zeigen sich auch hier in ihrer blasierten Verständnislosigkeit, in ihrer dummdreisten Kritik, wo ein Faust zur Umarmung der Heldenfrau hingerissen wird. Überall spricht aus Goethe jene Verachtung der Menge, die ihr keine eigene Persönlichkeit mehr vergönnt. Mit wieder anderer Stimmung ist der Schluß des gewaltigen Dramas behandelt. Auch hier wird der volle Eindruck der allmählichen Läuterung der Seele Fausts im Jenseits dadurch hervorgebracht, daß er verschiedene Stationen zu durchlaufen hat, deren Vertreter dann natürlich wieder nur durch einen Einzelzug, der für diese Stufe charakteristisch ist, bezeichnet werden. Alles in allem ein Reich der Gottesnähe, der Sehnsucht nach dem Höheren, jenes ewigen Strebens, das Faust gerettet hat. Von dem Helenaakte möchte ich erst im Anschluß an die 'Braut von Messina' reden. Im ganzen: ein durch unendliche Differenzierung und Atomisierung erreichter Gesamteindruck einer Masse, über die der Held erhaben ist, von der er sich absondert, oder eines Zustandes, der doch für ihn bloß ein Durchgangsstadium bedeutet.

Schiller hat Goethes souveräne Verachtung der Masse nicht

Digitized by Google

geteilt, so herb und scharf er auch über das große Publikum aburteilen mochte. Er sah das Genie nicht hoch über der Erde in den Wolken schweben, sondern glaubte an eine stete Wechselwirkung, an ewige Übergänge von Schicht zu Schicht ohne unübersteigbare Klüfte. Seine Denkweise war geschichtlicher und realistischer. Hier erhält das Volk die Rolle einer dramatischen Persönlichkeit, mit der der Held in Wechselwirkung tritt: fortwährend entringen sich auch den Massen Individualitäten, entweder in starrer Verkörperung des Korpsgeistes (der alte Räuber, Verrina, Octavio) oder in Vereinigung einer veredelten Auffassung der Gesamtaufgabe mit einer persönlichen Liebe zu dem Führer (Kosinsky, Bourgognino, Max); anderseits steigt der Held allmählich zu dem wilden Begehren der Masse herab, sobald das egoistisch-sinnliche Element in ihm endgültig die Oberhand über das ursprünglich reine, selbstlose Streben errungen hat. Er glaubt, zu seinen Zwecken (seien es höhere oder niedere) die Masse schlechthin als Werkzeug benutzen zu können, überschätzt aber seinen Einfluß auf sie; plötzlich steht ihm die Masse als Persönlichkeit gegenüber, die ihn zwingt, ihr anzugehören, oder ihn drohend verläßt, so daß er, der sich der Fesseln der Pflicht entledigen wollte, plötzlich unfreier ist als je vorher. Soll aber die Masse von dem Helden überhaupt in Rechnung gezogen wreden, so müssen im Anfang Elemente in ihr vorherrschen, die eine gewisse Verwandtschaft mit ihm zeigen, während zum Schlusse die gegenteiligen Bestandteile stärker hervortreten können; Schweizer und Roller bilden das Band der Räuberschar mit Karl Moor; später sind sie dahin, das Gesindel hat überhand genommen und hindert den Helden an der Rückkehr in die Arme Amalias. Bedeutsam ist es aber, daß auch jene Besten unter den Räubern nicht durch Karl selber, sondern durch Spiegelberg zu ihrem neuen Berufe bestimmt sind, daß dies widrige Element in ihnen allen wirkt, wie es ja denn auch in dem Helden wenigstens anklingt, der demjenigen seine volle Huld verspricht, der am besten sengen und morden kann. Das Moment der Rache an den gegenwärtigen Zuständen, das bei Karl vorzugsweise bestimmend ist, der Kampf gegen eine entsittlichte Welt, tritt bei ihnen völlig in den Hintergrund. Sinnliches Austoben und Beutemachen sind für die Bande das Wichtigste. Je mehr sich also der Held nach oben streckt, um so tiefer sinkt seine Umgebung, um ihn schließlich zu sich herabzuzerren. In den folgenden

Digitized by Google

Dramen — wir betrachten hier nur die vorzugsweise politischen, 'Fiesco' und 'Wallenstein' — ist das Gegenteil der Fall; der Held selber verstrickt sich immer tiefer in seinen Egoismus, der ihn an die Verschworenen einerseits, an die wilde Soldateska anderseits gekettet hat, der Menge aber entwinden sich die besseren Elemente, dort unter Führung Verrinas, hier Octavio Piccolominis, so daß selbst die persönlichen Freunde der Helden, Bourgognino und Max, ihnen nicht mehr helfen können, vielmehr an ihnen verzweifeln müssen. Natürlich ist es nun nicht mehr der Pöbel, der die Bühne betritt. Die Handwerker im 'Fiesco' senden nur eine Deputation an ihn, die mit billigen Phrasen abgespeist wird. Der Neid und die Dummheit der Masse treten deutlich genug ans Tageslicht. Im übrigen aber stellen die wirklich Verschworenen die Spitzen der maßgebenden Kreise dar; aber auch bei ihnen eine stete Steigerung, von dem Lüstling Calcagno bis zu dem tugendstarren Verrina hin: Nicht ganz so rund, lebendig, absichtslos wie die Figuren im 'Egmont', aber auch nicht so typisiert, so begrenzt in der Charakteristik wie in Goethes späterer Technik, im ganzen doch wirkliche, verständliche Persönlichkeiten. Viel freier bewegt sich der Dichter, nach gründlichen Studien und innerem Ausreifen, im 'Wallenstein'. Hier verwendet er wirklich die große Masse, die durch ihre ungeheure Zahl und ihre Disziplinierung Wallenstein als Werkzeug seiner Macht erscheinen kann und uns doch sofort in ihrer inneren Zerrissenheit, ihrer künstlich gemachten Einheit vorgeführt werden muß, damit wir die Elemente kennenlernen, die sich nachher aus egoistischen oder idealen Gründen von Wallenstein lossagen werden. Mit dieser Masse selber aber kann der Einsame nicht unterhandeln, und darum treten, wie zwischen den Pöbel von Genua und Fiesco die Nobili, zwischen das Heer und den Feldherrn die Generäle. Eben deswegen erscheinen sie zumeist nur als die Verkörperung des Geistes ihrer Regimenter, mit ein paar persönlichen Zügen, die ihr eigenstes Verhältnis zu Wallenstein doch wieder von dem allgemeineren Gesichtspunkte ihrer Gesamtcharakteristik aus bezeichnen; hier sucht Wallenstein die Bundesgenossen für seinen Verrat, hier gewinnt Octavio die Verbündeten für seinen Kaiser. Jener wie dieser appellieren gleichermaßen an vornehmere und niedere Instinkte: beide sind kluge Rechner und können doch schließlich ein Wesen wie Max Piccolomini nicht begreifen; Wallenstein, indem er das Pflichtgefühl,

Digitized by Google

Octavio, indem er die Macht des Persönlichen in dem Jüngling unterschätzt. Dadurch aber, daß Octavio aus den Reihen der Offiziere hervorgeht, ist die Masse auf das engste mit der Gesamthandlung verschmolzen und nicht, wie bei Goethe, durch eine ideale Scheidewand von ihr getrennt.

So mochte denn Schiller am wenigsten dazu berufen erscheinen, eine Erneuerung des antiken Chors zu versuchen, nachdem er seine durch Shakespeare und Goethe umgeschmolzene Form abermals so stark modernisiert hatte. Er wurde auch nicht durch innere Notwendigkeit, sondern durch verstandesmäßige Reflexion darauf geführt. Er wünschte zur eigenen Schulung ein Drama zu entwerfen, worin, gegenüber der sinnlichen Fülle z. B. der 'Jungfrau von Orleans', der ideale Zusammenhang mit jener im griechischen Drama erreichten (dort aber natürlichen!) Knappheit hervorträte, worin sich die symbolische Bedeutung des Kunstwerkes greifbar deutlich ausprägte. Die grauenhaften Verwüstungen, die der Fluch ererbter Leidenschaftlichkeit im Fürstenhause von Messina anrichtet, sollten in ihrer typischen Bedeutung hervortreten, wozu einerseits die äußerste Vereinfachung der Handlung, anderseits ein Bindeglied zwischen Darstellung und Publikum erforderlich wurde. Schiller spricht auch in seiner Vorrede davon, daß er dem Chore die Reflexionen zuweisen und außerdem mit seiner Hilfe der Erregung des Lesers Ruhepunkte verschaffen, durch die Pracht seiner Sprache aber den Ton des Ganzen heben wolle. Dies Programm ist nun aber im Drama selber nicht eigentlich durchgeführt. Der praktische Dramatiker trug den Sieg über den Theoretiker Schiller davon. Dieser selber redet davon, daß sein Chor eine doppelte Rolle spiele, daß seine eigentlich dramatische Motivierung, sein Auftreten neben den Brüdern motiviert und diese Motivierung bis auf die Charakteristik ausgedehnt werden müßte. Damit aber ist der Chor zum Gefolge, zum Volk gestempelt und kann, wenn er nicht unwahr erscheinen will, nicht die höchsten Gedanken des Dichters aussprechen. Freilich hat man nun gerade innere Inkonsequenz diesem Chor zum Vorwurf gemacht. Ich halte diesen Vorwurf für ungerecht; man darf sich nicht durch die herrliche Form der Chorgesänge täuschen lassen. Es ist ganz falsch, den Dichter deswegen zu schelten, weil er diesen rohen, gewalttätigen Gesellen, die vor dem Zücken des Schwertes nicht zurückscheuen und sich anderseits kriechender Unterwürfig-

Digitized by Google

keit gegen das Herrscherhaus schuldig machen, während sie hinter dem Rücken der Herren murren (Gleiches fanden wir ja beim Chor des 'Agamemnon'!) — weil er ihnen so „erhabene, weisheitsvolle Reflexionen" in den Mund lege. Es ist gar keine so erhabene Weisheit, die sie aussprechen, es ist das Sichselbstbescheiden des Philisters, der vor den Schicksalen der Großen dieser Erde erschrickt und in die Einsamkeit entfliehen will, um seinen Frieden zu haben; der aber doch wieder neidisch auf den Fürsten ist, weil das Beste, auch die schönste Frau allemal ihm zuteil wird; der es auch in seiner selbstgewollten Einsamkeit nicht aushalten würde, da ihm Krieg und Jagd Lebensbedürfnisse sind, ohne die er das erdrückende Gleichmaß der Tage nicht ertragen würde. Der wahre Sinn des Lebens ist ihnen nicht aufgegangen, sie sind und bleiben auch in ihren Reflexionen die „blinde Masse", wie Schiller sie nennt; das Tiefste über die Handlung erfahren wir sicherlich aus dem Munde Don Cesars, und auch die Schlußworte des Chors über den Unwert des Lebens und die Bedeutung der Schuld sind sicherlich viel materieller gemeint, als sie vom Zuschauer aufgefaßt werden und werden sollen. Dieser Chor ist nichts weniger als das Sprachrohr seines Dichters; er ist und bleibt als ‚Volk' charakterisiert; gerade aber, wenn wir uns davon überzeugen, müssen wir bedauern, daß Schiller durch die selbstgewählte Form des antiken Chors sich der Möglichkeit beraubte, nun dieses Volk wirklich dramatisch zu verwerten und in lebendige Wechselwirkungen mit dem doch auch von Leidenschaft verblendeten Herrscherhause zu setzen, wie es sonst seine Art war. Der Dichter hat ja auch den Versuch nicht wiederholt, und sein letztes Trauerspiel, der 'Demetrius', hätte uns wieder die Technik des 'Wallenstein' in vielleicht noch höherer Vollendung gezeigt, wie die polnische Reichstagsszene im Eingange beweist.

Nun hat ja auch Goethe geraume Zeit ein Drama in streng antiker Form bedacht, und die Trimeterszenen des „Helenaaktes" in seinem 'Faust' sind die bedeutsamsten Spuren solchen Strebens. Für uns ist es nur wichtig, daß der Dichter hier auch eine Erneuerung des alten Chors versucht hat; alsbald aber tritt auch in diesem Punkte seine persönliche Eigenart hervor; er kann hier nicht, wie es sonst seine Art ist, die Masse in Einzelteile auflösen, sondern muß sie mehr unisono sprechen lassen; seine Anschauung von ihr aber

Digitized by Google

ist die gleiche wie die des Sophokles: diese Mägde stehen der Heldenfrau mit vollkommener Verständnislosigkeit gegenüber; Helenas tiefer Schmerz über ihre verführerische Schönheit findet bei diesen sinnlichen Wesen keinen Widerhall, sie denken nur an Tand und Putz, wie sie anderseits in wirklicher Gefahr erschrocken zusammenfahren und jämmerlich nach Hilfe schreien, wo die Heldenfrau sich zu voller Größe aufschwingt. Bei dieser gänzlichen inneren Verschiedenheit, die den Chor einfach Zug für Zug (also schärfer als im Atertum!) als Folie neben Helena treten läßt, war eine Vermittlung durch Panthalis, die Chorführerin, nötig, die damit zu einer persönlichen Bedeutung gelangt, wie sie ihren antiken Vorgängerinnen fremd blieb. Der moderne Geist sprengt die antike Form. Minder deutlich wird das in den lyrischen Partien, z. B. in der mythologischen Szene zwischen der Phorkyas und dem Chore, worin die Geburt Euphorions erzählt wird; hier weht wirklich ganz griechischer Geist, wogegen die Jagd des Knaben auf die Choretiden natürlich auf der antiken Bühne unmöglich gewesen wäre. Der Schluß des Aktes aber spricht Goethes tiefste Verachtung für die Masse aus: diese Mägde können der Heldenfrau nicht in die Unterwelt folgen, sie haben keine Seele, sie empfinden die Qual des Daseins nicht. Leben, das heißt vegetieren, ist ihnen das Höchste; nur die Chorführerin ist durch die Treue gegen die Herrin zur Persönlichkeit geworden und folgt ihr in die Unterwelt. Die anderen waren elementare Wesen, die nun Bäume und Sträucher, Felsen und Weingärten beleben.

Bei keinem unserer beiden großen Klassiker hat sich die strikte, antiquarisch genaue Erneuerung des antiken Chors als durchführbar erwiesen. Der griechische Chor auf unserer Bühne ist künstliches Gewächs und wird sich nicht einbürgern, er führt zur Halbheit und Inkonsequenz. Dagegen hat Shakespeare seinerzeit die Wege gewiesen, auf denen der alte Chor sich zum modernen Volk wandeln konnte, und auf eben diesem Wege haben Goethe und Schiller sich als die berufensten Verwalter des alten Erbes erwiesen und der dramatischen Dichtung auch des neunzehnten Jahrhunderts, wie sich leicht zeigen ließe, Richtpunkte gegeben. Scherers Wort also hatte einen tiefen Sinn. Was Schiller mit dem Chor der 'Braut von Messina' erstrebt, das hatte er mit den gegliederten Massen seiner früheren

Digitized by Google

Dramen bereits erreicht, in der Form und mit der Beschränkung, welche die moderne Zeit von ihm verlangte [1]).

[1]) Zur Ergänzung des Vorstehenden veröffentlichte ich selbst zwei kleinere Arbeiten: 1. 'Shakespeares Volksszenen', in der „Frankfurter Zeitung" am 19. September 1905; 2. 'Volksszenen im modernen Drama', in der Zeitschrift „Das deutsche Drama", Bd. I (1918), S. 97 ff. — Auf meine Anregung behandelte ein Einzelgebiet Dr. Lothar Großmann in seiner Hamburgischen Dissertation von 1921: 'Chöre, Volks- und Massenszenen in Schillers Dramen' (Maschinenschrift in der Preußischen Landesbibliothek zu Berlin und in der Hamburgischen Staats- und Universitätsbibliothek. Auszug gedruckt bei F. W. Rademacher in Hamburg, 1921). — Zur Ergänzung dient die ebenfalls in Hamburg erschienene und auf den genannten Bibliotheken einzusehende Dissertation von Detlev Schumann: 'Schillers Malteser. Äußere und innere Entstehungsgeschichte'. (Auszug gedruckt bei H. O. Persiehl in Hamburg, 1923). — Einen in diesem Aufsatz nur nebenher behandelten Punkt untersuchte eine weitere, aus dem Hamburgischen Seminar hervorgegangene Arbeit von Dr. Kurt Sommer über 'Die Gruppierung der Gestalten in Schillers frühen Dramen' (Maschinenschriften wie bei den eben genannten Arbeiten, Auszug gedruckt bei Wilh. Wolff in Hamburg, 1923). Die prinzipielle Einleitung der Sommerschen Dissertation erschien in der Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 18, S. 305 ff. ('Über Gruppierung der Gestalten im Drama'). — Weitere Literatur zum Gegenstande verzeichnet W. Lohmeyer, Die Dramaturgie der Massen, Berlin und Leipzig 1913.

Digitized by Google

II.

ZUR THEORIE DES TRAGISCHEN.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Theorie des Tragischen im griechischen Altertum.[1]

(1914)

Seitdem Fechner in seiner 'Vorschule der Ästhetik' die Philosophie der Kunst aus den Banden der bloßen Spekulation befreit und in die gesunderen Bahnen der wissenschaftlichen Induktion gelenkt hat, sind auch die Theoretiker des „wahrhaft Tragischen" mehr und mehr verstummt und haben einer voraussetzungslosen Würdigung der Tatsachen das Feld geräumt. Mit dem der Antike entnommenen Namen „Tragödie" hat man zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Himmelsstrichen sehr mannigfache dramatische und auch nichtdramatische Dichtungen, ja selbst Vorgänge aus dem Leben bezeichnet, die also doch wohl irgend etwas miteinander gemein haben müssen. J. Volkelt hat in seiner ausgezeichneten 'Ästhetik des Tragischen' die ganze Fülle dieser Erscheinungen zu überblicken und dadurch „möglichst bedeutungsvolle ästhetische Gefühlstypen" zu gewinnen versucht. Indem er das „ästhetisch Zusammengehörige durch Heraushebung möglichst elementarer und doch bestimmt charakterisierender Faktoren verknüpft und ordnet", weiß er den Höhepunkten sowohl wie den schwankenden Übergängen des Gefühlslebens gerecht zu werden. Und wie er der Vielgestaltigkeit der tragischen Dichtung verständnisvoll nachgeht, so wirft er auch hier und da einen prüfenden Blick auf seine Vorgänger in früheren Jahrhunderten. Hier bleibt aber der Forschung noch recht viel zu tun übrig. Gerade die Befangenheit der alten Zeugen, um derentwillen wir sie nur mit Vorsicht für systematische Zwecke heranziehen können, macht sie uns geschichtlich wertvoll. Je besser wir sie begreifen lernen, um so klarer wird uns vieles an den Kunstwerken, die zum Teil mit ihnen auf demselben Boden erwachsen sind, sei es nun, daß sie der Theorie folgten oder ihr trotzten oder sie neu befruchteten.

[1] Zuerst erschienen in der 'Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft', Bd. 9, S. 208 ff.

Digitized by Google

Je weiter wir freilich in der Geschichte der Ästhetik zurückgehen, um so schwieriger werden die Probleme für uns; das gilt nicht bloß von entlegeneren Gebieten, wie z. B. von der spanischen Renaissance, sondern vielleicht noch mehr von dem scheinbar uns so vertrauten und so wohl erforschten griechischen Altertum. Der moderne geschichtlich geschulte Philologe mag seinen Weg finden; aber jeder Forscher, der mehr von außen her an die Dinge herantritt, zu denen er doch von Amts wegen Stellung nehmen muß, ist Irrtümern ausgesetzt, die aus der Stellung unserer Vorgänger zu der Kultur des klassischen Altertums entspringen.

Vor allem hat eine ungeschichtliche Beurteilung der Leistungen der Alten (und besonders der Poetik des Aristoteles) der gerechten Würdigung ihrer wahren Verdienste und ihrer oft grundlegenden Arbeit lange Zeit geschadet, indem sie Verhimmelung auf der einen, blinden Haß auf der anderen Seite erzeugte[1]).

I. Aristoteles, dem wir die erste eingehende und für die ganze Folgezeit bedeutsame Erörterung der Gesetze des Tragischen verdanken, gibt uns auch eine Fülle von Belehrung über die Entstehung und die Entwicklung des attischen Dramas; seine Nachrichten haben die scharfe Kritik der Geschichts- und Literaturforschung, neuer-

[1]) Ich erinnere nur daran, wie Lessings unbedingte Wertschätzung der „Poetik" seinen Todfeind Eugen Dühring zu geradezu unverständlichen Ausfällen gegen Aristoteles herausgefordert hat. Dann aber nimmt man auch heute noch viel zu oft das klassische Altertum als eine einheitliche Größe hin und sieht in dem großen Stagiriten etwa den Vertreter der griechischen Kunstkritik überhaupt; und die (immer mit Ausschließung der Leute vom Fache!) weitverbreitete Unterschätzung des späteren Altertums tut das ihre dazu, um jene Unter- und Nebenströmungen übersehen zu lassen, ohne deren Kenntnis wir die Anfänge der moderneren Kritik in der Renaissance, ja selbst die trübe Kunstlehre des Mittelalters nicht verstehen können. Hier sei der Versuch gemacht, immer im stillschweigenden Hinblick auf die spätere Entwicklung, die Grundlinien der Ästhetik des Tragischen im klassischen Altertum zu ziehen. Nicht um die Theorie der Tragödie handelt es sich dabei, etwa um die Lehre von den dramatischen Charakteren, vom Chor und dergleichen. Es soll nur in großen Zügen gezeigt werden, wie die Alten über den „Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" gedacht haben. Freilich wird es da ohne gelegentliche Ausblicke auf den ästhetischen Stimmungswert der technischen Mittel nicht abgehen, und ebenso werden wir bei der Dichtung selbst anfragen müssen, was sie dem Menschengeiste dargeboten hat, ehe jemand daran dachte, sich theoretisch mit dem tragischen Erlebnis zu beschäftigen.

Digitized by Google

dings auch der Religionswissenschaft herausgefordert, sind aber bis heute immer noch die sicherste Grundlage eines wahren, geschichtlichen Verständnisses der tragischen Dichtung der Alten geblieben. Ohne im einzelnen auf die schwierigen Fragen nach dem letzten Ursprung der Tragödie einzugehen, versuchen wir in großen Zügen jene Erscheinungen zu überblicken, an denen Aristoteles seine Beobachtungen gemacht hat, und deren kostbare Überreste der Folgezeit bisweilen ein noch tieferes Eindringen in das Wesen des Tragischen ermöglicht haben als dem Zeitgenossen Alexanders des Großen [1]).

Lange bevor Aischylos, des Euphorion Sohn, von Eleusis, die Tragödie begründete, hatten die Griechen bereits Dichtungen mannigfacher Art, deren Stimmungsgehalt wir heute „tragisch" nennen würden. Die Kämpfe und der Untergang des Achilleus erfüllten die Seele eines kriegerischen Geschlechtes mit Bewunderung für menschliches Heldentum und stürzten sie zugleich in tiefes Leid um die große Persönlichkeit, deren Wert sich gerade im Untergang am kräftigsten bewährte. Ähnliches mag der Grieche bei den ‚Dromena', den liturgischen Handlungen geheimnisvoller Naturkulte schaudernd erlebt haben, und klagend und erhebend zugleich werden die Totenlieder geklungen haben, welche die Großen der Ritterzeit von berufsmäßigen Sängern an den Gräbern ihrer Ahnen anstimmen ließen [2]). Jedes kraftvolle und kampfesfrohe Volk stimmt seine Heldensagen auf jenen Ton, den Wilamowitz in seiner Darstellung der Heraklessage angeschlagen hat: „Mensch gewesen, Gott geworden; Mühsal erduldet, Himmel erworben".

Ihre volle Entfaltung aber hat die tragische Dichtung doch erst im ernsten Drama der Athener gefunden, dessen Entstehung Aristoteles, kaum ohne genügende Gewähr, einerseits auf den Dithyrambos und anderseits auf das „Satyrspiel" zurückführt; was das letztere angeht, so gab es rituelle Tänze tierähnlich verkleideter Gestalten zu Ehren von Fruchtbarkeitsdämonen allenthalben; der

[1]) Aristoteles' Poetik zitieren wir nach Vahlens Ausgabe (3. Aufl., Leipzig 1885) bzw. nach der Übersetzung von Th. Gomperz, Leipzig 1897.

[2]) Daß die liturgischen Feiern und die Totenklagen die Entwicklung des Dramas irgendwie beeinflußt haben, dürfte als unbestritten gelten; zur Erklärung des Ursprungs der Tragödie sind jene von Albr. Dieterich, diese von M. G. Nilsson und Ridgeway herangezogen worden.

Digitized by Google

Dithyrambos [1]) aber galt von Hause aus dem Dionysos und verdankte seine Entstehung der festlichen Ekstase, in die sich die Verehrer des Gottes durch den Genuß blutiger Opfermähler oder starken Weines versetzten; von alters her dürfte er denn auch jene leidvoll erhebenden Gefühle bevorzugt haben, die dem entwickelten Kulte des Gottes eigneten; ist doch der Spender des Wachstums zugleich ein Gott der finsteren Erde und ein Führer der Seelen; die Großen der Vorzeit dachte man sich im Gefolge des Gottes, der ja selbst als Heros gefeiert wurde. Der Dithyrambos hatte also wohl schon ein feierlich-heroisches Gepräge, als Arion ihn in chorischer Ausgestaltung mit den peloponnesischen Satyrgesängen verband; insofern konnte der lesbische Sänger im Altertum als der Erfinder der Tragödie gelten. Von der peloponnesischen Stadt Sikyon berichtet Herodot (Buch VI, c. 67), daß dort von alters her „tragische Chöre" zu Ehren des Schutzheros Adrastos bestanden hätten; da der Tyrann Kleisthenes der Ältere sie später gewaltsam auf Dionysos übertrug, dürften sie einen dem dionysischen Dithyrambos verwandten Inhalt gehabt haben. So waren denn die Chöre, die Peisistratos 534 zum Schmucke eines neuen Festes in Athen einführte, doch wohl schon „tragisch" in unserem Sinne, auch wenn sie von Satyrn, also von bocksähnlich vermummten Gestalten gesungen wurden, die den athenischen Zuschauer an die pferdeartigen Gestalten seines Volksglaubens, an die Silene erinnerten; daher war der Umschlag ins Ernste, wovon Aristoteles spricht (c. 4), kaum eine Sache der Zeit, sondern von vornherein dürfte neben ausgelassener Satyrlustigkeit in der dionysischen Gemeinde das heldenmäßige Pathos zu seinem Rechte gekommen sein. Thespis stellte dem Chore der Satyrn zuerst Silen als ihren Vater gegenüber; so schuf er den Sprecher und zugleich den Dialog; aber erst Aischylos führte einen zweiten Schauspieler ein und ermöglichte so die wirksamere Darstellung der äußeren, die deutliche Offenbarung der inneren Kämpfe und Leiden des Helden. Sein Vorgänger, Phrynichos, hatte sicherlich tragische Eindrücke erweckt, denen sogar in einem Falle die ästhetische Auffassungskraft der Athener nicht gewachsen war [2]);

[1]) Vgl. W. Schmid: Zur Geschichte des griechischen Dithyrambus, Tübingen 1901. — Crusius: Dithyrambos (Pauly-Wissowas Realenzyklopädie, Va 1203 ff.).

[2]) Nach Herodot (lib. VI, c. 21) wurde der Dichter verurteilt, weil er in seiner 'Einnahme Milets' οἰκήια dargestellt hatte, also Dinge, denen im Gegensatz

Digitized by Google

aber ihm fehlte noch die lebhafte dramatische Handlung und sicherlich auch die menschliche Tiefe, die den Geist der Perserkriege zu erfassen und den neuen Menschen mit seinem Widerspruch darzustellen vermochte. Erst von der klassischen Tragödie, in der Gehalt und Form sich wahrhaft finden und durchdringen, gilt M. Wundts Charakteristik der Gattung: „Ein ekstatischer Rausch ist die Tragödie; in einer mächtigen Vision steigen und sinken die Bilder und reißen des Menschen Seele in alle Höhen und Tiefen des Gefühls, daß er ganz seiner selbst vergessen, ein fremdes und doch sein eigenstes Dasein in sich erlebt... So ist die Tragödie die Dichtung von dem Untergange des strebenden Menschen, der machtlos erliegt der Übergewalt objektiver Kräfte, die sein schwaches Streben nimmermehr nach eigenem Wollen zu meistern vermag.“ [1])

Erst in Aischylos erstand die reiche Persönlichkeit, die wir wohl als den „künstlerischen Exponenten“ dieser Zeit ansprechen dürfen; sein reicher und entwicklungsfähiger Geist suchte in immer wiederholtem Ringen den alten Glauben mit dem stärkeren Rechtsbewußtsein und dem schärferen Verantwortungsgefühl des neuen Geschlechtes zur lebensfähigen Einheit zu verschmelzen; und seine kühne Phantasie vermochte die innersten Leiden und Kämpfe des Zeitalters, künstlerisch verdichtet und gesteigert, an den mythologischen und heroischen Gebilden des heimischen Götterglaubens und der Heldensage zur Anschauung zu bringen. Allenthalben weist seine Dichtung über den handelnden Menschen hinaus auf jene großen Gedanken, die er wiederum in dem Wesen und Wirken der Götter verankert, vor allem des Zeus. Auf so gewaltigem Hintergrunde erscheint der Held doch von allen Seiten bedingt und begrenzt, soweit er das Durchschnittsmaß des Menschlichen überragen mag. Stärker noch als das Mitleid mit seinem Untergange ist das Grauen vor dem Übermenschlichen; zwar löst sich dieses schließlich auf in die fromme Verehrung des Zeus, „der das Weltenregiment gewaltig lenkt und doch gütig ist“, und dessen Willen man „durch Leiden lernen“ soll — aber die eigentliche Grundstimmung der

zu den üblichen ἡρωικά die ideale Ferne fehlte. Vgl. Christ: Geschichte der griechischen Literatur, Bd. I, 6. Aufl., herausgeg. von W. Schmid, München 1912, S. 283.

[1]) M. Wundt: Geschichte der griechischen Ethik (Leipzig 1908), Bd. I, S. 166 f.

Digitized by Google

Tragödie des Aischylos ist doch das Erschauern vor den Rätseln des Lebens; selbst wo menschlichem Frevelmute die göttliche Sühne folgt, wie bei den Söhnen des Aigyptos und bei Xerxes, macht doch die „poetische Gerechtigkeit" immer wieder nur einen Bruchteil der Gesamtwirkung aus. Ja, dem reifen Dichter wird die „Schuld" selbst zum Problem, und wenn der „untadelige Held" Eteokles mit klarem Bewußtsein das Verhängnis seines Hauses auf sich nimmt und seinen Sinn auf Bruderkampf und Untergang stellt, so wird unser menschliches Mitleid schon stärker erregt; dennoch erhebt uns der alte Dichter durch den Blick auf die göttliche Gerechtigkeit, die sich selbst in dem Erbfluche noch offenbart — anders als ein moderner Dramatiker, der den Menschen im Banne der Erblichkeit oder des Milieus zeigt. In der Trilogie von Prometheus scheint er dann den Konflikt zwischen den alten und jungen Gottheiten mit Hilfe des Entwicklungsgedankens gelöst zu haben, und ähnlich verfährt sein letztes Werk, die 'Orestie', das uns zugleich die freie, kühne Menschendarstellung des Dichters auf ihrer Höhe zeigt; seine Klytaimestra läßt uns doch zeitweilig den religiösen Rahmen vergessen und erfreut uns durch die schreckliche Folgerichtigkeit und die ungebändigte Kraft ihres Handelns, während uns ihr endlicher Zusammenbruch wunderbar ergreift. Von eigener Schuld bedrückt oder durch überlegene Mächte vernichtet — immer hebt uns der Held des Aischylos irgendwie über das natürliche Glückseligkeitsbedürfnis heraus und teilt uns eine heroische Haltung mit, in der die erhebenden Elemente die leidvollen bedeutsam überwiegen; und die ernste Grundstimmung des Ganzen kann diese letzte Wirkung nur noch steigern.

Sophokles schlägt schon andere Töne an; eigene Anlage und reiche Erfahrungen lassen ihn in den Göttern weniger die Verkörperungen von Recht und Sitte als die unbegreiflichen Herren der Welt sehen, die mit wunderbarer Hand in die Schicksale der Menschen eingreifen, den Mächtigen erniedrigen, den Trotzigen zerschmettern und den Demütigen zu sich emporziehen nach ihrem Wohlgefallen oder nach ihrer überlegenen Weisheit. Nur seine lebendige, wenn auch befangene Religiosität bewahrt den Dichter vor einem niederdrückenden Schicksalsglauben; aber die Darstellung des Menschen ist bei ihm schon um ein gut Teil pessimistischer als bei seinen Vorgängern; seine Helden fügen sich eben dem Willen der Götter, auch

Digitized by Google

wo er sie zerschmettert — entschlossen, aber nicht klaglos. Selbst die trotzige Antigone bangt einen Augenblick vor dem Tode; zwar treten hier und im „König Ödipus' die erhebenden Eindrücke immer noch am stärksten hervor, doch überwiegt die Trauer um die von dem Dichter mit so viel Verständnis und Liebe ausgearbeitete Persönlichkeit; sein Drama ist nicht auf unsere Bewunderung des Helden, sondern nur auf unser Mitleid mit ihm begründet, und wir können es wohl als die pathetische Tragödie bezeichnen. Diese Stimmung mußte sich in den Werken seines Nachfolgers noch steigern, bei dem der schwärende Widerspruch zwischen dem alten Glauben und dem neuen Menschentum aufbrechen sollte.

Euripides hat den Boden der Volksreligion und des hochgestimmten Optimismus verlassen; der Glaube ist ihm zum quälenden Problem geworden, und wo er Götter handelnd einführt, sind sie konventionelle Hilfsfiguren, die äußerlich-technischen Zwecken dienen oder das Unbegreifliche symbolisch erklären sollen; so wird Phaidras Liebe zu Hippolytos auf Aphrodite zurückgeführt, ohne daß die unglückliche Königin sich darum minder für das verantwortlich fühlte, was mit so elementarer Wucht aus ihrem Innersten hervorbricht. In der Schule der Sophisten vorgebildet, nimmt Euripides keine gegebenen Worte ohne Prüfung hin, doch sieht er überall jene Schranken, die als Glaube und Gesetz, als Recht und Sitte den Willen des Menschen einengen wollen und seine Leidenschaft schließlich erst recht hervortreiben. Wohl läßt er in seiner 'Aulischen Iphigeneia' die Vaterlandsliebe über den natürlichen Lebenstrieb siegen und nähert damit eine Familienhandlung dem Heroischen an; seine schönsten Erfolge aber erringt er doch, wo er große Willensmenschen wie Medea als Opfer ihres dämonischen Strebens zeichnet; gleich Sophokles verachtet er auch den körperlichen Schmerz als Hebel der tragischen Wirkung nicht; ja, seine Helden leiden mit weniger Fassung; er verschmäht es nicht[1]), die Teilnahme des Zuschauers durch allerhand Mittel und Mittelchen zu erwecken und sie selbst da, wo der Ausgang der ganzen Handlung befriedigend ist, in einzelnen Szenen bis zur tränenseligen Rührung zu steigern. Und es war doch wohl gerade seine Fähigkeit, die Herzen zu schmelzen, was ihn dem Aristoteles zum tragischsten unter den Tragikern machte. So stieg

[1]) Vgl. L. Mader: Über die hauptsächlichsten Mittel, mit denen Euripides ἔλεος zu erregen sucht. Erlangen, Diss., 1907.

Digitized by Google

er in die finsteren Abgründe des menschlichen Willenslebens hinab, ohne sie doch zu erhellen, und was ihm an hinreißender Gewalt abging, suchte er durch eine bunte Fülle äußerer Eindrücke zu ersetzen. Nur ein Genie durfte das wagen, ohne zu stranden, und auf seinem Wege ging es nicht weiter, wenn die Form der Tragödie nicht von innen heraus zerstört werden sollte; die nach ihm kamen, nahmen den heroischen Ton der älteren Tragödie wieder auf, ohne ihren Geist erneuern zu können: sie verflachten die großen Motive zu erhabenen Situationen, die Charaktere zu konventionellen Figuren. Das Beste, was Euripides hatte geben können, rettete sich in die 'Neue Komödie' des Menandros hinüber; da wurde an die tragische Seite des Lebens gerührt, auch wenn der Ausgang versöhnlich, ja sentimental sein mochte. Leider aber haftete der Name des Tragischen an den prunkhaften Nachahmungen der großen Meister.

II. Als „tragisch" galt eben zunächst die Bühnendichtung von heroischem Inhalt und in übermenschlich-erhabenem Stil. Aber die Epigonen sahen in den Heldengestalten der klassischen Tragödie nicht die Urbilder großen Menschentums, sondern lockende oder warnende Beispiele, die sie im Guten wie im Bösen nie erreichen konnten, und deren Tun und Schicksal sie doch zum Maßstabe ihres eigenen Daseins machten. So wurde dem moralisierenden Geschlecht zum Wertmesser des Dramas die „Sittlichkeit" [1]), wie es sie eben verstand: eine gewisse wohlanständige Scheu des Dichters, in Handlungen oder Worten gröblich gegen den Glauben der Väter oder gegen die gute, alte Sitte zu verstoßen. Und diese Anschauung glaubte sich auf den Aischylos berufen zu dürfen! Euripides dagegen, der doch nur die großen Probleme seiner Vorgänger mit unerbittlicher Folgerichtigkeit zu Ende gedacht hatte, wurde von den Komikern als Wortführer des „neuen Geistes" mit seiner zersetzenden Richtung

[1]) Vgl. Fr. Nietzsche: Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen (Werke, Taschenausg. Bd. I, S. 501 f.): „Das Denken der Griechen im tragischen Zeitalter ist pessimistisch oder künstlerisch-optimistisch. Mit Sokrates beginnt der Optimismus, der nicht mehr künstlerische, mit Teleologie und dem Glauben an den guten Gott: der Glaube an den wissenden guten Menschen. Auflösung der Instinkte. Sokrates bricht mit der bisherigen Wissenschaft und Kultur, er will zurück zur alten Bürgertugend und zum Staate. Plato löst sich von dem Staate, als er merkt, daß er mit der neuen Kultur identisch geworden ist. Der sokratische Skeptizismus ist Waffe gegen die bisherige Kultur und Wissenschaft."

Digitized by Google

gebrandmarkt, als ein Verderber der Jugend und ein Tempelschänder der Kunst. Bei all ihrer Verständnislosigkeit für das Bleibende im Wechsel der tragischen Formen und für den notwendigen Zusammenhang zwischen Kultur- und Kunstentwicklung sind uns die komischen Dichter doch wertvoll als Sprachrohre der öffentlichen Meinung, die immer beträchlich hinter dem Schaffen des Genies zurückbleibt. Zudem urteilt ein Aristophanes doch immerhin als schaffender Künstler; und da uns die Tragiker selbst keine irgend ergiebigen Bemerkungen über die Kunst ihrer Genossen hinterlassen haben [1]), so sind seine Äußerungen doppelt wichtig [2]). Seine literarische Satire und die parodistische Kunst der Griechen überhaupt gipfelt in der großen Streitszene seiner „Frösche" [3]), die freilich auch des Aischyleischen Bombastes nicht verschont. Aber der alte Meister habe doch, heißt es, mit den 'Sieben' ein Stück geschaffen, „des Ares voll", und mit seinen Persern dem Athenervolke den „Weg zur Ehre" gewiesen; so habe er bewährt, worin Euripides selbst die Beglaubigung des Dichters (und wohl besonders des tragischen Dichters) sehen muß:

„Talent und Geschick und moralischen Zweck, begeisterten Eifer, die Menschen
Im Staate zu bessern."

Dagegen habe Euripides die Bühne durch buhlerische Weiber entweiht, durch seine in Lumpen irrenden, gefallenen Könige das Herz der Bürger verweichlicht [4]) und durch seine Skepsis alle religiösen und sittlichen Werte ins Wanken gebracht; an Leid fehle es seinen Helden nicht, wohl aber an Größe im Leiden; die tragische Wirkung entbehre also des erhebenden Einschlags, sie hebe das Allzumenschliche in den Heldengestalten der alten Zeit hervor oder dichte

---

[1]) Immerhin findet G. Steiger in der 'Elektra' des Euripides einige Spitzen gegen die ältere Technik: Philologus LVI, 561 ff. Und im Sinne der tragischen Furcht hat Hebler den Okeanidenchor in Aischylos' Prometheus, 687 ff., feinsinnig gedeutet. Siehe Archiv f. Gesch. d. Philosophie XVII, 8 f.

[2]) Vgl. E. Egger: *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*, 3. éd. (1887). Hier besonders Kap. I, §§ 3—6.

[3]) Ungefähr gleichzeitig behandelte der Komiker Phrynichos, angesichts des Todes von Sophokles und Euripides, die attische Tragödie in ähnlichem Sinne.

[4]) Ähnliche Vorwürfe aus komischen Dichtungen der späteren Zeit bei Athenaios (ed. Kaibel) VI, 222 und X, 444 c.

Digitized by Google

es in die Sage hinein [1]). Die Anklagen des Aristophanes wurden beklatscht — so gut wie die Tragödien des Euripides. Augenscheinlich galt die Achtung des Publikums der heroischen Tragödie, und seine Neigung gehörte doch dem Rührstück [2]). Nur erstand dem pathetischen Drama zunächst kein so geschickter Wortführer wie Aristophanes, und so wurde die lebende Dichtung an einem Ideal gemessen, das man sich aus dem halbverstandenen Aischylos und allerlei eigenen Vorurteilen zurechtgemacht hatte. Kein Wunder, daß man schließlich mit der Tragödie, die sich diesem Muster nicht anpassen ließ, gar nichts mehr anzufangen wußte.

Die kleineren Komiker witzeln im Sinne des Aristophanes, nur ohne seinen Geist. Antiphanes [3]) (um 385) spottet über die Tragiker, die den Mangel an eigenen Erfindungen durch billige Wirkungen mit „Prospekten und Maschinen" auszugleichen suchen; tiefer fühlt Timokles (um 345—315), wenn er dem Zuschauer rät, durch die Anschauung der schweren Leiden großer Helden seine eigenen Schmerzen und Nöte besser ertragen zu können [4]):

> Zunächst bedenke, Freund, was die Tragödie doch
> Für Nutzen bringt; ist da vielleicht ein armer Kerl,
> Der sieht den Telephus von noch viel größrer Not
> Bedrängt als sich, und trägt um vieles leichter nun
> Die eigne Last; ist einer nicht bei Troste mehr,
> Der stellt sich flugs den rasenden Alkmäon vor.
> Fehlt's an den Augen, schaut er auf den blinden Ödipus.
> Starb ihm ein Sohn? Er tröstet sich mit Niobe.
> Ist einer lahm? Nun, der sieht nach dem Philoktet.
> Ein elend Greislein aber stellt sich Öneus vor.

Das mag scherzhaft gemeint sein, ist aber von Späteren sehr ernst genommen worden und zeigt uns jedenfalls, daß die Tragödie als

[1]) Vgl. auch die 'Wespen' V. 1179.

[2]) Dieser Freude am Rührenden verdankt wohl die bekannte Anekdote von Alexander v. Pherai ihre Entstehung, die schon bald nach seinem Tode (358 a. Chr.) umgelaufen sein mag. In ihrer einfachsten Form (bei Älian, Varia XIV, 40) erzählt sie, der Tyrann sei bei einer Darstellung der 'Merope' in Tränen ausgebrochen und habe das Theater verlassen. Dem erschrockenen Schauspieler habe er versichert, er wolle es ihm nicht verargen, daß er ihn zu Tränen hinreiße, während ihn die Leiden seiner unglücklichen Mitbürger ungerührt ließen. Vgl. S. 121 und 146 dieses Bandes.

[3]) Bei Athenaios (ed. Kaibel) VI, 222.

[4]) Daß die Stelle (Athenaios V, 223 b—d) parodistisch gemeint ist, behauptet J. Bernays, Rheinisches Museum, N. F., XXXIV, 615. Vgl. die

Digitized by Google

ein lehrsames Rührstück heroischen Inhaltes angesehen wurde. Eine ähnliche Auffassung lag den Auseinandersetzungen der philosophischen Klassiker zugrunde. Auch unter ihnen hatte der eine auf das Vorbildlich-Heroische so starken Nachdruck gelegt, daß er der Tragödie, wie sie war, überhaupt kein höheres Daseinsrecht zugestehen konnte; der andere hatte das „Leiden" derart betont, daß ihm die Tragödie des Euripides als Muster der Gattung überhaupt erschien.

III. Die vorsokratischen Philosophen dürften weder Neigung noch Veranlassung gehabt haben, sich mit der Wirkung der Tragödie, die sie alle im Theater frisch und unmittelbar empfanden, wissenschaftlich zu beschäftigen. Traten sie dem Drama überhaupt theoretisch näher, so geschah es höchstens, um die Kunst auf ihre sittlichen und Erkenntniswerte zu prüfen, also nicht in ästhetischer Absicht. Tatsächlich muß die Tragödie mit ihren starken Anforderungen an die Illusionskraft des Zuschauers frühzeitig den Widerspruch eifriger Wahrheitsucher hervorgerufen haben; noch nach Jahrhunderten berichteten Plutarch (Sol. XXIX) und Diogenes Laertius (vit. philos. I. 2, Sol. § 11), daß Solon dem Thespis seine Mißbilligung ausgedrückt habe, weil er sich nicht schämte, vor allem Volke solche Lügen auszusprechen. So werden wir verstehen, daß späterhin der Sophist Gorgias über die Frage nachzudenken hatte, ob die tragische Kunst mit ihren Scheinwirkungen überhaupt berechtigt sei. Er antwortete natürlich bejahend in dem pragmatistischen Sinne seiner Schule, die auf objektive Wahrheit verzichtet und die Erkenntnis nach ihrer Nutzbarkeit bewertet. So lebte sein Name im Altertum fort in Verbindung mit einem durch Plutarch uns mehrfach überlieferten Gedankensplitter, in dem wir vielleicht die erste Spur einer Illusionsästhetik sehen können. Die Tragödie, sagt Gorgias da [1]), führe leidvolle Vorgänge

lateinische Übersetzung des Stephanus in meiner Ausgabe von Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel, Leipzig 1910, S. 106 und 139.

[1]) Ἤνθησε ἡ τραγῳδία . . . παρασχοῦσα τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθεσιν ἀπάτην, ὡς Γοργίας φησίν, ἥ δ τε ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος, καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος. Ὁ μὲν γὰρ ἀπατήσας δικαιότερος, ὅτι τοῦτο ὑποσχόμενος πεποίηκεν· ὁ δὲ ἀπατηθεὶς σοφώτερος· εὐάλωτον γὰρ ὑφ' ἡδονῆς λόγων τὸν μὴ ἀναίσθητον. Plutarch, De gloria Atheniensium c. 5. Vgl. Egger a.a.O. S. 122 und F. Lortzing in Bursians Jahresbericht CLXIII, S. 173.

Digitized by Google

in täuschender Darstellung vor; aber solche Täuschung gereiche dem Dichter zur Ehre, weil er sie offen eingestehe [1]), und sie zeuge zugleich von dem geistigen Vermögen des Zuhörers, der einem derartigen Genusse sich hinzugeben vermöge [2]).

Augenscheinlich handelt es sich hier nicht um die Freude an der wohlgelungenen Nachbildung, mindestens nicht in der Hauptsache, vielmehr steht im Vordergrunde die Lust am Spiel zwischen Schein und Wirklichkeit, in der Gorgias ein Merkmal des gebildeten Menschen sieht — „denn einfältige und unverständige Menschen ergreife die Täuschung nicht leicht" [3]).

Vielleicht lehrten die Sophisten auch noch Weiteres über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen [4]); jedenfalls nähert sich Isokrates, der durch ihre Schule gelaufen war, der Frage von einer ganz anderen Seite her. Er nimmt die späteren Emotionstheorien auf ziemlich oberflächliche Weise vorweg, wenn er die Freude am Fabelhaft-Unerhörten, an Festspielen und Wettkämpfen, die er selbst sehr geringschätzig beurteilt, zur Erklärung der tragischen Lust heranzieht. Homer und die alten Dramatiker, meint er, hätten die menschliche Natur gut durchschaut. Darum habe jener die fabelhaften Mythen von den Kämpfen der Heroen erzählt, und diese hätten sie gar zu augenfälligen Handlungen umgestaltet, um dem Geschmack der Masse zu genügen [5]).

IV. Platon rückt die Kunst und damit auch die Tragödie unter die hohen Gesichtspunkte seines Idealismus, vermag aber gerade deswegen ihrem eigensten Wesen nicht voll gerecht zu werden. Platon schätzt das Schöne, insofern es, mit dem Guten und Wahren aufs engste verbunden [6]), den Sinn der Welt im Abbild ahnen läßt; durch Mäßigung und Ebenmaß [7]) fügt es Vielheit und Einheit in

---

[1]) Vgl. Schillers Lehre vom „aufrichtigen Schein".

[2]) Egger faßt die ἡδονὴ λόγων als „plaisirs de l'esprit" auf, während die lateinische Übersetzung der Didotschen Ausgabe lautet: „*voluntas orationis*".

[3]) Plutarch, *De poetis audiendis* c. 1.

[4]) Wenigstens nimmt G. Eggerking an, daß die Erörterung der tragischen Affekte von ihnen ausgegangen sei: „*De graeca artis tragicae doctrina, imprimis de affectibus tragicis.*" Berliner Diss., 1912.

[5]) Isokrates, ad Nicoclem c. 13.

[6]) Timaios 87 c.

[7]) μετριότης καὶ ξυμμετρία. Philebos 64 e.

Digitized by Google

festen Verhältnissen aneinander und weist vom Endlichen auf das Vollendete [1]). Diesem Ideal entsprechen aber die „nachahmenden Künste" sehr wenig; sie ahmen nicht das göttliche Urbild, sondern nur das irdische Abbild nach und führen uns damit nur noch um einen Schritt weiter von der Wahrheit ab; zudem aber ist das Bild, das sie geben, ungenau, da der Künstler es z. B. in einfachen technischen Dingen mit dem schlichten Handwerker nicht an Sachkenntnis aufnehmen kann [2]). Das gilt von allen Künsten und nicht zum wenigsten von der „tragischen Poesie", worunter Platon übrigens auch das homerische Epos mit versteht [3]); diese Poesie, die vorzugsweise das Erhabene pflegen sollte, ist auf schwere Abwege geraten; entweder streicht sie das Gewöhnliche bombastisch heraus [4]), oder sie lockt das Allzumenschliche im Menschen hervor. Daß die Freude am Tragischen aus Lust und Unlust gemischt sei [5]), hat er gut beobachtet und erklärt es aus dem Bedürfnis des natürlichen Menschen nach starken, wenn auch traurigen Erregungen; doch weit entfernt, etwa eine emotionalistische Theorie des Tragischen darauf zu begründen, verlangt er von dem gebildeten Mann die Unterdrückung dieser Neigungen. Was aber viele seiner Zeitgenossen als hochtragisch empfanden, war eben ein gewisses Wühlen im Jammervollen und im Schrecklichen [6]); und die Schaustellung des lauten Schmerzes auf der Bühne, den man im Leben aus Gründen des Anstandes und der sittlichen Selbstbeherrschung meidet, schien Darsteller und Zuschauer zu erniedrigen; der Schaden wird in Platons Augen um so größer, als die Gegenstände der Tragödie die Ehrfurcht vor den Göttern untergraben und die Verachtung gegen menschliche Schwäche, ja Leidenschaft und Niederträchtig-

[1]) Timaios 30 c.

[2]) Politeia l. X.

[3]) Theaitetos 152 c.

[4]) In der Politeia VIII, 545 e gibt Platon τραγικῶς λέγειν geradezu durch ὑψηλολογεῖσθαι wieder.

[5]) τάς γε τραγικὰς θεωρήσεις, ὅταν ἅμα χαίροντες κλάωσι, μέμνησαι. In der Politeia X, 606 a, b spricht Plato geradezu von dem „Tränenbedürftigen" in uns (θρηνῶδες), das „danach hungert, zu weinen und genug zu klagen und sich zu ersättigen, da es von Natur darauf angelegt ist, dergleichen zu begehren". Vgl. auch daselbst X, 605 d. Phileb. 48.

[6]) Phaidros 268 c. Furcht und Mitleid erscheinen hier als notwendige Bestandteile der Tragödie.

Digitized by Google

keit allmählich abstumpfen müssen [1]). Der Reiz der Form, den Platon auf der einen Seite bewundert, erscheint ihm auf der anderen als besonders gefährlich, weil er nicht bloß die urteilslose Masse, an die sich die Dichter zunächst wenden, sondern auch ernste Männer in den Bann der tragischen Stimmung zu zwingen vermag [1]).

So will denn der Philosoph die tragischen Künstler mit allem schuldigen Respekt vor ihren Leistungen doch ohne Erbarmen aus dem idealen Zukunftsstaat hinausweisen; nicht, als ob er damit die tragische Kunst selbst verdammen wollte; aber er stellt dem Erfahrungsbegriffe einen Normbegriff des Tragischen gegenüber: es ist derjenige einer erhabenen Mannesseele, wie sie sich in der klaglosen Überwindung des Lebens und des Leides bewährt. Hymnen und Loblieder zur Verherrlichung der Götter und zum Preise vollendeter Helden und Heldinnen sollen die Sänger anstimmen; dann werden sie den vernünftigen Teil in der Seele ihrer Zuhörer pflegen, da sie die Betrachtung nicht auf das Zufällig-Menschliche, sondern auf das Unvergänglich-Göttliche, auf die Idee selbst richten [2]). Die tragische Form soll also im idealen „Staat" nicht mehr gelten; anders urteilt der Philosoph in jenen Entwürfen aus seiner letzten Zeit, die unter dem Namen der „Gesetze" auf uns gekommen sind; „es handelt sich um verschiedene Versuche, den sozialpolitischen Ideen der Politeia eine praktische Umgestaltung zu geben, vermöge deren sie in den tatsächlichen Verhältnissen des griechischen Lebens realisierbar erscheinen können" [3]). Da werden denn auch Tragödie und Komödie unter dem Vorbehalt wieder zugelassen, daß diese keine Bürger verspotte, jene aber über das Leben und seine Ordnungen keine unrichtigen Lehren vortrage; somit wird nun das Kunstwerk an dem Staatsgebilde selbst gemessen, „denn unsere Verfassung ist eine Nachbildung des schönsten und besten Lebens, d. h. in Wahrheit der echten Tragödie" [4]). So hat Platon den Begriff des Tragischen vollends nach der Seite des Heroischen, Moralisch-Vollkommenen, Bewunderungswürdigen umgebogen. Er hat damit nicht bloß einer Strömung unter seinen Mitbürgern Ausdruck verliehen, sondern auch die Dichtung und die spätere Ästhetik

[1]) Politeia X, bes. 603 ff. Vgl. Gorgias 501.
[2]) Politeia X, 607 a; vgl. V, 468 d.
[3]) Windelband, Platon, 4. Aufl. (Stuttgrat 1905), S. 63.
[4]) Nomoi VII, 817 c.

Digitized by Google

des Tragischen sehr stark und nicht immer zu ihrem Vorteil beeinflußt; er hat vor allem die Einführung der vollkommenen, vorbildlichen Charaktere auf dem Gewissen und hat selbst seine Gegner zur Verwischung der Grenzen zwischen dem Ästhetischen und anderen Gebieten des geistigen Lebens verführt.

V. Auch die „Poetik" des Aristoteles gehört in diesen Zusammenhang. Sie gibt weder ein System der Dichtung in folgerechtem Zusammenhange noch eine vollgültige Erklärung der attischen Tragödie nach Inhalt und Form [1]), sondern bedeutet im Grunde nur eine Auseinandersetzung zwischen der diesseitigen Denkrichtung des Stagiriten und der jenseitigen des Platon, im Hinblick auf die Frage nach der Zulassung der Dichtung im Musterstaat. Aristoteles lehnt die Beurteilung der Tragödie nach festen, moralischen Maßstäben ab, ohne seinen Gegner zu nennen; aber indem er den Nachweis versucht, daß eine Dichtung, auch wenn, ja gerade wenn sie die Leidenschaften erregt, letzten Endes auf das Innenleben des Menschen wohltätige Wirkungen ausüben könne, lenkt er doch wieder in die ethische Betrachtungsweise ein; über diesem ferneren Ziel aber kommt die Betrachtung der eigentlich-ästhetisch künstlerischen Wirkung der Tragödie zu kurz — ja, durch den Vorgang des Aristoteles ist die Erörterung dieser wichtigsten Frage bis in die jüngste Zeit hinein immer wieder mit Nebensachen verquickt und dadurch verwirrt worden. Erst in den letzten Jahrzehnten hat man den Sachverhalt eingesehen und die „Poetik" weniger dogmatisch als geschichtlich zu erklären begonnen.

Auch Aristoteles geht von dem Begriff der Nachahmung aus, aber er faßt ihn anders auf als Platon. Für ihn haben ja die „Ideen" nicht die Bedeutung selbständiger, überweltlicher Werte, sondern als innerweltliche, den Dingen innewohnende Kräfte geben sie dem großen Weltprozeß seine Richtung; zu ihnen schwingt sich die denkende Vernunft des Menschen auf, wenn sie das Bleibende im Wechsel des Erscheinenden, das Notwendige über dem Zufälligen zu erfassen

[1]) Vielmehr bestehen zwischen den Ausführungen des Aristoteles und dem überlieferten Dramenbestande ebenso schwere Widersprüche wie zwischen den antiken Lehrbüchern der Rhetorik und den erhaltenen Reden. Mit Recht sagt W. Süß (Deutsche Literaturzeitung 1913, Nr. 5): „Man übersieht viel zu viel, daß diese Kunsttheorien gar nicht aus empirischen Bedürfnissen, sondern aus sehr abstrakten Debatten herausgewachsen sind."

Digitized by Google

sucht; somit gibt die Tragödie, ihrem Wesen nach „philosophischer und ernster als die Geschichte" (c. 9), kein verwässertes, willkürliches Abbild aus dritter Hand, sondern den reinsten Sinn der Welt, wie er ernsten, denkenden Menschen erscheint (c. 2 und 4) [1]) und sie zur künstlerischen Darstellung auffordert. Während also sein Vorgänger der tragischen Dichtung nur unter der Voraussetzung gründlicher Umgestaltung und Läuterung ein höheres Daseinsrecht zugestehen will, sieht Aristoteles schon durch die besten vorhandenen Tragödien (er rühmt besonders den 'König Ödipus') alle billigen Forderungen erfüllt. Freilich nur durch die besten! Er verwirft bloße Schau- und Hadesstücke (c. 18) und opfert wohl dem harten Urteil Platons über das Leidenschaftsdrama die spätere griechische Charaktertragödie auf, die den Hauptnachdruck auf die Darstellung des Gemütslebens legte. Mit einer starken, für die Folgezeit verhängnisvoll gewordenen Einseitigkeit rückt er die Handlung in den Mittelpunkt der Betrachtung: „denn das Trauerspiel ist eine nachahmende Darstellung nicht von Menschen [2]), sondern von Handlung und Leben ... Grundelement also und gleichsam Seele des Trauerspiels ist die Fabel" (c. 6); im „Aufbau der Begebenheiten" (σύστασις τῶν πραγμάτων) offenbart sich eben am ehesten die göttliche Grundlage des Weltlaufs, an die Aristoteles wie Platon glaubt; darum schließt er auch das Wunderbare nicht aus, wenn es nur nicht abenteuerlich wirkt, sondern auf sinnvollen Zusammenhang deutet. („So die Tötung des Mörders des Mitys durch dessen in Argos befindliche Bildsäule, die auf ihn niederstürzte, als er sie betrachtete", c. 9.)

Diese ernste Grundstimmung [3]) teilt nun die Tragödie mit dem

[1]) Die Komödie weist Aristoteles ebenda geringeren Geistern zu, während Platon überzeugt ist, daß das Komische und das Tragische in derselben Brust beisammen wohnen müssen (Symposion 223 d).

[2]) Im Gegensatz dazu hatte Platon die Menschendarstellung betont (πράττοντας ἀνθρώπους μιμεῖται ἡ μιμητικὴ βιαίους ἢ ἑκουσίας πράξεις, καὶ ἐκ τοῦ πράττειν ἢ εὖ οἰομένους ἢ κακῶς πεπραγέναι, καὶ ἐν τούτοις δὴ πᾶσιν ἢ λυπουμένους ἢ χαίροντας. Politeia X, 603 c).

[3]) Sie darf nicht mit dem „Erhabenen" verwechselt werden; dieser Begriff ist A. fremd, und wenn er der tragischen Handlung „Größe" zuschreibt, so bezieht sich das nur auf den Umfang der Handlung, wie Finsler: Platon und die Aristotelische Poetik (Leipzig 1900), S. 54, gegen Walter: Geschichte der Ästhetik im Altertum (Leipzig 1893), S. 577 ff., nachweist.

Digitized by Google

Heldenepos. Worin besteht dann aber, was Aristoteles gern die „der Tragödie eigene Lust" nennt (c. 13, 14, 26)? Ich glaube, er selbst gibt ziemlich deutliche Hinweise darauf, nicht bloß in der unten noch zu besprechenden Definition der Tragödie (c. 6), sondern vor allem da, wo er den Aufbau der Handlung und ihre Wirkung miteinander in Beziehung setzt: „Es soll nämlich, ganz abgesehen von der Anschauung, die Fabel so gebaut sein, daß denjenigen, welcher von dem Verlaufe der Begebenheiten (auch nur) vernimmt, Schauder sowohl als Mitleid auf Grund der Ereignisse selbst anwandelt" (καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων, c. 14). Wie die an sich unlustvollen Erregungen ästhetisches Vergnügen gewähren können, darüber hat sich Aristoteles nicht ausgesprochen [1]); Butcher sieht in der Bestimmung des 6. Kapitels, die Tragödie bewirke durch „Mitleid und Furcht eine Reinigung solcher Affekte", einen Hinweis auf die Freiheit der künstlerisch erregten Furcht- und Mitleidgefühle von dem Schmerzlichen, das sie in der Wirklichkeit haben; aber Furcht bleibt Furcht, und Leid bleibt Leid, auch wo es sich um ästhetische Scheingefühle handelt; und wenn wir nicht der Erregung als solcher einen starken Lustgehalt zugestehen wollen, so müssen wir wohl bei dem Bekenntnis stehenbleiben, daß auch dem Bewußtsein, daß alles nur Täuschung sei, Befriedigung entspringe. Gewiß wirken nun solche emotionalistischen und illusionistischen Regungen auch in der Auffassung des Aristoteles vom Tragischen mit — waren sie doch von seinen Vorgängern, besonders von Platon und von Gorgias, stark genug betont worden; aber vielleicht führt uns eine Stelle seiner Rhetorik, wo er von den gemischten Gefühlen spricht, noch um einen Schritt näher an die Wahrheit heran. Wen wir liebhaben, sagt der Philosoph, der beglückt uns auch, wenn er abwesend ist, und „selbst unter Trauer und Tränen erwächst eine gewisse Lust" [2]); Aristoteles erklärt aber diese Lust nicht aus der Freude am Weinen, sondern aus der lieben Erinnerung an den Abwesenden und seine Art [3]). Was hier von „realen" Gefühlen gilt, wird wohl auch zur Erklärung des ästhetischen Erlebnisses mit herangezogen werden dürfen. Auch die tragische Handlung soll einerseits erschüttern und anderseits menschlich ergreifen; darum steht nicht

[1]) Zum folgenden vgl. in diesem Bande S. 136 ff.

[2]) καὶ ἐν τοῖς πένθεσι καὶ θρήνοις ἐγγίνεταί τις ἡδονή. Rhetor. I, 11, 12.

[3]) ἡδονὴ δ' ἐν τῷ μεμνῆσθαι καὶ ὁρᾶν πως ἐκεῖνον, καὶ οἷος ἦν. Ebenda.

Digitized by Google

die rein „pathetische Tragödie" am höchsten, sondern die „verflochtene", die durch die „Peripetie", durch Erkennungs- und Leidensszenen den Zuschauer erregt und bis zum Schlusse in Spannung erhält (c. 11, 18). Unter dem „Pathetischen" versteht also Aristoteles nur eine niedere Art des Traurigen, das für sich allein auch in künstlerischer Behandlung nur einen mäßigen tragischen Eindruck hervorrufen kann: „Wehe oder Verderben bringende Taten, wie Tötungen auf offener Bühne, maßlose Körperschmerzen, Verwundungen usw." (c. 11). Höher stehen ihm die anderen, mehr innerlichen Vorgänge, wie er nicht müde wird zu betonen. Unter „Peripetie" verstand er wohl nicht einfach „Glücksumschlag" im allgemeinen, sondern eine Wirkung, die sich auf eine einzelne Szene beschränkt, und die, streng genommen, sich im Drama wiederholen kann: es ist der „Umschlag der Unternehmungen in ihr Gegenteil, und zwar nach innerer Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit" (c. 11). Die Peripetie liegt also vor, wo die allgemeine Lage den Helden zum Handeln verlockt, das dann gerade zu seinem Schaden ausschlägt [1]). Insofern wir diese Wirkung vorausahnen, empfinden wir alle Grade der Furcht von der dumpfen Beklemmung bis zum Entsetzen. Dagegen waltet im großen ganzen doch die mitleidige Rührung vor, wenn nahe Verwandte einander erkennen in dem Augenblick, wo sie sich schwer zu schädigen im Begriffe stehen oder eben erst eine schwere Tat vollbracht haben. Man sieht, welche Stufenleiter von Gefühlen unser Philosoph, der im ganzen doch wohl auf dem Standpunkt des Emotionalismus steht, unter „ἔλεος καὶ φόβος" zusammenfaßt. „Furcht" und „Mitleid" waren schon bei Platon als tragische Gemütserregungen genannt worden; die formelhafte Verbindung aber der beiden Begriffe scheint doch erst auf Aristoteles zurückzugehen, der sie in seiner Rhetorik in eine Art logischer Wechselbeziehung zueinander setzt: Wir fürchten für uns, was wir an anderen bemitleiden [2]). Daraus schloß man früher

[1]) Vgl. die neueren Erklärungsversuche bei Butcher: *Aristotle's Theory of Poetry* (London 1894), S. 329 ff. Die „tragische Ironie", wo eine entscheidende Handlung des Helden einen seiner Absicht genau entgegengesetzten Ausgang nimmt, ist nur ein besonderer Fall dieser Peripetie. Vgl. auch Bywater: *Aristotle on the Art of Poetry* (Oxford 1909), S. 198 ff., und dazu Richards: *Classical Review*, Bd. 24, S. 85 ff.

[2]) Rhetor. II, 8.

Digitized by Google

— und Lessing ist der eindrucksvollste Vertreter dieser Lehre geworden —, daß auch in der Tragödie eine feste psychologische Beziehung beider Affekte aufeinander vorliege: die tragische Furcht sei das auf uns selbst bezogene Mitleid, also eine egoistische Regung. Weder diese noch irgendwelche andere Meinung läßt sich halten, die Furcht und Mitleid in eines verschmelzen will; Aristoteles hält sie genau auseinander [1]). Daß unserem Mitleid eine Beziehung auf uns selbst innewohnen kann, hat er natürlich gewußt, ja er betont diese Möglichkeit in seiner intellektualistischen Weise viel zu stark: „Mitleid ist ein Gefühl der Unlust über ein vernichtendes oder schmerzvolles Übel, das einen ergreift, der es nicht verdiente, und das wir für uns selbst oder für unsereinen zu gewärtigen haben" — das kann natürlich von dem tragischen Mitleid so gut gelten wie von dem gewöhnlichen — aber damit ist auch alles gesagt, was über egoistische Furcht in Sachen des Dramas gesagt werden kann; sie ist und bleibt ein außerästhetisches, ein dem künstlerischen Leben fremdes Element. Die Furcht aber, die Aristoteles in der „Poetik" neben das Mitleid stellt, ist ein ästhetisches Scheingefühl, so gut wie das tragische Mitleid: ausdrücklich nennt er es die Aufgabe des Dichters, „die aus Mitleid und Furcht mittels einer nachbildenden Darstellung entspringende Lust zu erzeugen" [2]). Diese tragische Frucht hat also mit der gemeinen nur den Unlustcharakter, die Beziehung auf Schreckliches und vor allem die scheinbar äußerliche, aber für den ganzen Ablauf des Affekts bedeutsame Bestimmung gemein, daß sie sich auf künftiges, auf drohendes Unheil richtet [3]); auch daraus darf man nicht folgern, daß Mitleid und Furcht immer in einem genauen zeitlichen Wechselverhältnis stünden, als ob alles, was durch sein gegenwärtiges Eintreffen Mitleid erweckt, Furcht erregen müßte, wenn es bevorsteht, und umgekehrt; zum mindesten würden das die Beziehungen zwischen beiden Gemüts-

[1]) Zur Widerlegung der älteren Ansichten vgl. F. Knoke: Begriff der Tragödie nach Aristoteles, Berlin 1906.

[2]) „τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν" (c. 14). Den Unterschied zwischen realen und Scheingefühlen haben auch die Cyrenaiker gekannt; sie wußten, daß die Ausbrüche nachgeahmten Schmerzes Lust bereiten, nicht aber diejenigen echter Leiden. Diogenes Laertius, Aristippos VIII, 90, worauf mich O. Külpe freundlich hinwies.

[3]) Vgl. Rhetor. II, 8: ἔστω δὲ φόβος λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ.

Digitized by Google

bewegungen, wie sie Aristoteles vorschweben, nur sehr unvollkommen wiedergeben. Rein physiologisch angesehen, hat die tragische Furcht wenig mit der Angst, desto mehr mit der Spannung gemein, während das tragische Mitleid der Wollust der Tränen verwandt ist; dort eine Steigerung, hier ein Nachlassen der motorischen Innervation; dort ein völliges Aufgehen im Gefühl, hier die Möglichkeit, zur Reflexion überzugehen. So nimmt denn auch Aristoteles im 13. Kapitel, wo er den gemeinen Verbrecher als tragischen Helden ablehnt, auf diesen reflektierenden Zug Rücksicht, den das Mitleid nach seiner Meinung immer hat, als wirkliches wie als Scheingefühl: wir bemitleiden nur den unschuldig (oder über sein Verschulden hinaus) Leidenden, während unsere Furcht dem Manne unseresgleichen gilt, mag er schuldig sein oder nicht, wenn er nur nicht als Lump uns zurückstößt, daß wir nichts mit ihm zu tun haben wollen. So ist denn doch eine sehr nahe Beziehung zwischen uns und dem Helden hergestellt, aber n i c h t im Sinne der egoistischen Furcht; wir ziehen uns nicht von der Betrachtung seines Loses auf unser liebes Ich zurück, sondern geben uns ganz hin, bis wir uns selbst vergessen. Diee Verhältnis dürfte wohl Hebler am schönsten ausgedrückt haben: „Die Tragödie hat ihre Bestimmung bei dem Zuschauer verfehlt, dem es bei den entscheidenden Schicksalsschlägen nicht zumute ist, wie wenn es ihn selbst mit in den Abgrund zöge, in den er die tragische Person stürzen sieht. Kein bloßes kühles Sichhineindenken also in die Lage des anderen, sondern ein so inniges Sichhineinfühlen, daß die seelische Wirkung gleichartig mit der von der tragischen Person selbst erfahrenen ist. Diese Selbstidentifizierung des Zuschauers mit der tragischen Person wird es sein, was Aristoteles unter tragischer Furcht versteht.“ [1]) Mitleid und Furcht, wie die tragische Handlung sie erregt, sind also zwei selbständige Affekte, die nur logisch miteinander in Beziehung gesetzt, aber kaum jemals gleichzeitig und durch denselben Vorgang hervorgerufen werden können [2]); darum sagt Aristoteles mit Recht, daß eine mit Erkennung verbundene Peripetie „e n t w e d e r Furcht o d e r Mit-

[1]) Archiv f. d. Geschichte d. Philosophie XVII, 8 f.

[2]) „Die Furcht stößt als stärkerer Affekt das Mitleid aus“, sagt H. Laehr in seiner hochwertigen Studie über 'Die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles', Berlin 1896, S. 82.

Digitized by Google

leid" erregen könne [1]). Verschieden, wie die beiden Affekte sind, haben sie nun auch im Drama verschiedene Aufgaben zu erfüllen und doch jeder an seinem Teile zu der tragischen Gesamtwirkung mit beizutragen. Vermöge der Gleichsetzung mit dem Helden, wie sie die tragische Furcht vermittelt, werden wir in tiefes Leid versetzt; die Aussicht auf seinen Untergang, den wir doch in unerer Phantasie vorwegnehmen, kann diesen leidvollen Eindruck nur verstärken, und Aristoteles wünscht eine volle Ladung des Leides [2]) und einen Abschluß, der den Liebenswürdigen mit verschlingt; ja, der „gute Ausgang" mit seiner „poetischen Gerechtigkeit" für Böse und Gute erscheint ihm pöbelhaft (διὰ τὴν τῶν θεατῶν ἀσθένειαν) und daher der Komödie angemessen. Euripides, der ihn vermeidet, erscheint ihm gerade deshalb als der „tragischste unter den Dichtern" (c. 13). So weit glaubt Aristoteles das Unlustvolle der tragischen Handlung steigern zu dürfen, weil ihm auf der anderen Seite ebenso schwere Gewichte entgegenwirken. Denken wir an die Lehre der Rhetorik von den gemischten Gefühlen zurück, so verstehen wir, wie sich der Philosoph darum bemüht, daß der Held liebenswürdig dargestellt werde, ohne daß darüber der notwendige ursächliche Zusammenhang zwischen seinem Handeln und seinem Leiden verloren ginge.

„Unser Mitleid bezieht sich auf den unschuldig Leidenden", auf den über Gebühr Bestraften. In der Person des tragischen Helden liegt, was uns über das Weh hinaushelfen kann; der Charakter ist es nicht allein, der die tragische Wirkung hervorruft, aber er hat eine Bedeutung für die Handlung, die Aristoteles nicht übersieht. Der Dichter hat nicht bloß auf die technische Vollendung

---

[1]) In der Erklärung dieser Stelle kann ich Heblers sonst so förderlichen Ausführungen über „Wesen und Aufgabe der Tragödie" nicht zustimmen (vgl. a. a. O. S. 11 f.). Furcht liegt z. B. vor, wenn die Erkennung zeigt, daß der Held im Begriffe steht, einen Verwandtenmord zu begehen; Mitleid, wenn sie eine derartige schwere Tat enthüllt, unter der nun der Täter zusammenbricht.

[2]) Suchte er doch „mit einer gewissen Raffinerie" solche Stoffe heraus, die „das Bitterste in seiner ganzen Herbigkeit schmecken lassen" (C. Hebler, Arch. f. Gesch. d. Philos. XVII, 13). Vgl. c. 14: „Wenn aber die Unglückstat im Kreise der Freundschaft erfolgt, wie wenn der Bruder den Bruder, der Sohn den Vater, die Mutter den Sohn, der Sohn die Mutter tötet oder zu töten oder sonst zu verderben im Begriffe steht — das sind die Stoffe, die man zu suchen hat."

Digitized by Google

seiner Charaktere zu achten, auf ihre innere Wahrheit und Geschlossenheit, er soll sie auch „würdig" darstellen (χρηστά, c. 15). Bösewichter verletzen uns, anstatt unsere Teilnahme zu erwecken: aber auch fleckenlose Tugendhelden können uns nicht erwärmen, und gegen ihr Leid bäumt sich unser menschliches Gefühl auf [1]). Der Held muß also ein Mensch von unserem Schlage sein, nur nicht gerade ein Durchschnittsmensch, und er muß seinen Untergang selber durch einen „Fehler" (ἁμαρτία τις) herbeiführen (c. 13). Es ist außerordentlich schwer zu sagen, und vielleicht war sich Aristoteles selbst nicht völlig klar darüber [2]), ob dieser „Fehler" ein reines Versehen bedeutet, was allerdings auf Ödipus zutreffen würde, oder eine Handlung, die dem Gesetz widerstreitet, aber doch unvermeidlich ist, oder endlich eine Handlungsweise, die auf einen Charakterfehler des Helden zurückgeht, etwa auf eine „menschliche Schwäche" [3]) — vielleicht empfahl sich der Begriff gerade durch seinen weiten Umfang; nur mit Schlechtigkeit (κακία, μοχθηρία, πονηρία) deckt er sich nicht; auch wenn Aristoteles anderwärts (c. 15) der ernsten Dichtung leidenschaftliche Helden zugesteht, z. B. „Zornmütige, Unbesonnene und andere mit Charaktermängeln Behaftete", so verlangt er doch, daß sie zugleich „edel" oder „sittlich-vornehm" seien (ἐπιεικεῖς). Eine von Grund aus böse Gestalt wie den Menelaos im „Orestes' des Euripides verwirft Aristoteles grundsätzlich (c. 25). läßt aber doch die Möglichkeit offen, daß die Einführung eines solchen Charakters „notwendig" sein könnte; der „Held" jedenfalls soll sicherlich insoweit „unschuldig" erscheinen, daß er unser „Mitleid" verdient, wie sein Schicksal anderseits am meisten unsere „Furcht" erregen wird, wenn er plötzlich von der Höhe des Glücks ins Verderben heruntergeschleudert wird wie Ödipus; „so bleibt denn", sagt er, „der in der Mitte stehende Charakter übrig. Ein solcher ist

[1]) So faßt Bywater, a. a. O. S. 214, φιλάνθρωπον auf. Die von Twining u. v. a. vertretene Übersetzung „Gerechtigkeitsgefühl" läßt er nicht gelten. Dagegen Richards, *Classical Review* XXIV, 85 ff.

[2]) Wie wenig sich Aristoteles über den Zusammenhang des Charakters mit dem gesamten seelischen Leben des Individuums klar geworden ist, zeigt seine Behandlung der Begriffe ἦθος, διάνοια und προαίρεσις zur Genüge.

[3]) S. H. Butcher gibt im 8. Kapitel Belege für alle drei Bedeutungen aus der „Ethik" des Aristoteles. Bywater (S. 215) will nur die Bedeutung „Irrtum" zugestehen, wogegen Richards (*Classical Review* XXIV, 85 ff.) auf Stellen verweist, wie Aischylos Prom. 265 ἐκὼν ἐκὼν ἥμαρτον.

Digitized by Google

aber jener, der weder durch Trefflichkeit und Gerechtigkeit hervorragt noch auch auf Grund seines Unwertes und seiner Schlechtigkeit ins Unglück gerät; und zwar soll er zu den in großem Ansehen und in glücklicher Lebenslage Stehenden gehören, gleich einem Ödipus und Thyestes und anderen hochangesehenen Mitgliedern derartiger Geschlechter" (c. 13). Damit hat er das Gesetz der „tragischen Fallhöhe" ausgesprochen, wie man seit Schopenhauer zu sagen liebt, obgleich er die ganz äußerliche Ausdeutung nicht vorträgt, als müßte der Held durchaus ein König oder ein gewaltiger Herr sein; aber freilich lag eine solche Deutung nahe genug, zumal sie sich auf die Praxis der alten Dramatiker berufen konnte.

In seine Begriffsbestimmung der Tragödie hat Aristoteles jedenfalls nichts von der gesellschaftlichen Stellung der tragischen Person mit aufgenommen. Sie lautet in der Übersetzung von Gomperz: „Das Trauerspiel ist die Darstellung einer würdigen und in sich abgeschlossenen, eine gewisse Größe besitzenden Handlung in verschönter Rede, unter partienweise gesonderter Verwendung der Verschönerungsarten, nicht in erzählender Form, sondern durch handelnde Personen — eine Darstellung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Entladung dieser Affekte herbeiführt" (c. 6) [1]).

Bei der reinen Gefühlswirkung der Tragödie ist also Aristoteles nicht stehengeblieben, sondern hat mit der viel berufenen Katharsistheorie ein außerästhetisches Gebiet betreten. H. Spitzer [2]) hält diese Theorie sogar für das Ursprüngliche und meint, der Philosoph habe die Lehre, die ihn selbst nicht recht befriedigte, nachträglich durch eine moralistische „Schuld- und Sühne-Idee" ergänzt. Aber wir sahen oben, daß, wennschon der Held an seinem Tode schuld sein soll, Aristoteles das doch nur um der idealen Wahrscheinlichkeit willen verlangt und keinesfalls „zur Befriedigung des moralischen Sinnes" — denn in dem Fehlen eigentlich moralischer Gesichtspunkte besteht ja gerade, was ihn von der älteren Generation, vielleicht sogar von dem Hellenentum der klassischen Zeit überhaupt

[1]) ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. [2]) Wesen und Aufgabe der Tragödie. Internationale Monatsschrift, Bd. 3, S. 617 f.

Digitized by Google

unterscheidet. Eher könnte man seine Katharsistheorie, um ein heutiges Schlagwort zu gebrauchen, sozialethisch nennen — auf jeden Fall verdankt sie ihr Dasein dem Widerspruch gegen Platons Verdammung der tragischen Poesie.

In jedem Staate, davon ist Aristoteles überzeugt, ist die Tragödie berechtigt und kann und muß sie den Bürgern nützlich werden — gerade durch die starke Gefühlswirkung, vor der Platon gewarnt hatte; Affekte sind ja nach seiner Meinung eher förderlich als verwerflich, solange sie das rechte Maß nicht überschreiten. Ihren gesunden Abfluß zu regeln, hilft eben die „Katharsis". Der wahre Sinn diese Ausdrucks ist nun aus den Andeutungen der „Poetik" allein nicht zu ermitteln; wie schon Lotze sah, „ist der Aristotelische Text zu fruchtbarer Deutung zu knapp" [1]). Sicher ist nur, daß Aristoteles die Wirkung der Tragödie [2]) unter einem Bilde darstellen will; und weiter hat die bahnbrechende Arbeit von Bernays uns gezeigt, daß er mit den Schlußworten seiner Begriffsbestimmung weder auf sittliche noch auf religiöse Sühnung zielt, sondern die Gemütsbewegungen, die das Drama hervorbringt, zu irgendwelchen physiologischen Vorgängen in Beziehung setzt, die man im Altertum als „Katharsis" bezeichnete; von alters her hat man die Stelle der „Politik" herangezogen, wo Aristoteles [3]) von den kathartischen Wirkungen der Musik spricht. Die Auffassung dieser Stelle bietet freilich wieder ihre Schwierigkeiten dar, denn auch hier ist der Begriff der Katharsis nicht eindeutig erklärt, sondern für genauere

[1]) Bei Spitzer a. a. O. S. 615. Die älteren Deutungsversuche in übersichtlicher Zusammenstellung bei Bywater, S. 361 ff. Aus den letzten Jahren seien noch erwähnt: St. Haupt: Die Lösung der Katharsistheorie des Aristoteles, Znaim 1911; Heinrich Otte: Kennt Aristoteles die sogenannte tragische Katharsis? Berlin 1912; N. Festa: *La teoria aristotelica della catarsi nella tragedia. La nuova Cultura* I, 241 ff.; C. Rosenthal: Anmerkungen zur tragischen Katharsis, Wochenschr. f. klass. Philol. 1913, Nr. 9 u. 10.

[2]) Otte sucht zwar (a. a. O.) nachzuweisen, daß mit der Katharsis nur die künstlerische Bearbeitung leidvoller Begebenheiten gemeint sei. Dagegen macht Süß (Deutsche Literaturzeitung 1913, Nr. 5) mit Recht geltend, daß Aristoteles in der 'Poetik', wo er von der musikalischen Katharsis spricht, sicherlich die Wirkung im Auge hat; da er nun hier zugleich auf eine nähere Erläuterung des Begriffs im Zusammenhang mit der Dichtkunst hinweist, so kann auch mit der poetischen Katharsis nicht wohl etwas anderes als die Wirkung der Dichtung gemeint sein.

[3]) Buch VIII, c. 6 und 7, abgedruckt in Vahlens Ausgabe der Poetik S. 81 f.

Digitized by Google

„Ausführungen über Poetik" zurückgestellt. Finsler hat in hohem Grade wahrscheinlich gemacht, daß hiermit nicht unser Büchlein über die Dichtkunst, sondern ein Abschnitt in dem von uns verlorenen Schluß der „Politik" selbst gemeint sei. Um so genauer wollen die Ausführungen des Aristoteles über die Musik erwogen sein. Er unterscheidet verschiedene Klassen von Gesängen, die auch wieder verschiedenen Zwecken dienen; die „ethischen" sollen zur Bildung des Charakters verwendet werden, „dagegen [1]) zum Anhören eines musikalischen Vortrages solche, die eine bewegte, zur Tat angeregte Stimmung, und auch solche, die Verzückung bewirken. Nämlich der Affekt, welcher in einigen Gemütern heftig auftritt, ist in allen vorhanden, der Unterschied besteht nur in dem Mehr oder Minder, z. B. Mitleid und Furcht (treten in den Mitleidigen und Furchtsamen heftig auf, in geringerem Maße sind sie aber in allen Menschen vorhanden). Ebenso Verzückung (in geringerem Maße sind alle Menschen derselben unterworfen); es gibt aber Leute, die heftigen Anfällen dieser Gemütsbewegung ausgesetzt sind. Nun sehen wir das an den heiligen Liedern [2]), daß, wenn dergleichen Verzückte Lieder, die eben das Gemüt berauschen, auf sich wirken lassen, sie sich beruhigen, gleichsam als hätten sie ärztliche Kur und Katharsis erfahren [3]). Dasselbe muß nun folgerecht auch bei den Mitleidigen und Furchtsamen und überhaupt bei allen stattfinden, die zu einem bestimmten Affekt disponiert sind [4]), bei allen übrigen Menschen aber, insoweit etwas von diesen Affekten auf eines jeden Teil kommt; für alle muß es irgendeine Katharsis geben und sie unter Lustgefühlen erleichtert werden können [5]). In gleicher Weise nun wie andere Mittel der Katharsis bereiten auch die kathartischen Lieder den Menschen eine unschädliche Freude [6]). Auf Grund dieser Stelle sieht Bernays die Aristotelische „Reinigung" als einen

[1]) Ich gebe oben die Übersetzung von Bernays (Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas, Berlin 1880, S. 7 f.) wieder. Die Klammern umschließen erläuternde Zusätze des Übersetzers.

[2]) Gemeint sind die von dem mythischen Sänger Olympos hergeleiteten phrygischen Lieder. Bernays: Zwei Abhandlungen, S. 11.

[3]) ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.

[4]) ταὐτὸ δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικοὺς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς.

[5]) πᾶσι γίγνεσθαί τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς.

[6]) χαρὰν ἀβλαβῆ.

Digitized by Google

von Hause aus pathologischen Begriff an; weiterhin dann und an anderer Stelle als „eine von Körperlichem auf Gemütliches übertragene Bezeichnung für solche Behandlung eines Beklommenen, welche das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will“ [1]); die vielumstrittene Stelle der Poetik schlägt er demgemäß so zu übersetzen vor: „Die Tragödie bewirkt durch (Erregung von) Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemütsaffektionen.“ [2])

Die Deutung von Bernays (der übrigens an H. Weil einen Vorgänger hatte) forderte frühzeitig zum Widerspruch heraus, zumal der Ausdruck „Entladung“ selbst nicht ganz eindeutig ist; auch hat weder Aristoteles gesagt noch Bernays hinreichend klargestellt, wie der „Entladungs“-Prozeß selbst zu denken sei. Mehrfach hat man sich bemüht, die Stelle mit Hilfe der medizinischen Literatur des Altertums genauer zu erklären, doch ist auch auf diesem Wege keine volle Einigung erzielt worden. So zieht Laehr die Humoralpathologie des Hippokrates heran [3]). Krankheit ist Störung des rechten Verhältnisses der vier Säfte: Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle; die medizinische „Katharsis“ stellt durch eine Art Schüttelbewegung die richtige Mischung wieder her; ähnlich wird das Gemüt des Menschen, wenn Lust am Unrechten und Unlust am Rechten sich eingeschlichen haben, durch eine heilsame „Bewegung“ wieder zurechtgebracht. An Laehrs Darlegungen [4]) ist mindestens so viel richtig, daß von einer „Entladung“ im Sinne einer „Ausstoßung“ der Affekte keine Rede sein kann; Aristoteles sieht eben im Affekt von Hause aus keinen ekstatischen und darum schädlichen Zustand,

[1]) A. a. O. S. 16.

[2]) A. a. O. S. 21. Bernays will zwischen πάθημα und πάθος wie zwischen Affektion und Affekt scheiden; Bonitz (Sitzungsberichte der Wiener Akademie 1867, S. 13 ff.) hat gezeigt, daß beide Ausdrücke im wesentlichen dasselbe bedeuten können, aber Finsler hat sehr wahrscheinlich gemacht, daß an unserer Stelle Bernays richtig „Gemütsaffektion“ übersetzt hat; was τοιούτων anlangt, so ist jetzt allgemein anerkannt, daß Bernays die Umschreibung: τούτων καὶ τοιούτων mit Recht abgewiesen hat: „Solche“, d. h. „diese“ Affekte.

[3]) A. a. O. S. 25 ff.

[4]) Sie berühren sich vielfach mit denjenigen von Baumgart in seinem Handbuch der Poetik (1887).

Digitized by Google

er will nur das Zuviel (so gut wie das Zuwenig!) vermieden sehen; wir können aber Bernays' Übersetzung darum ruhig beibehalten: es handelt sich um die Beseitigung der krankhaften Gefühlsaffektion, wodurch die gesunde Erregbarkeit zugleich wiederhergestellt wird [1]). Wir werden dem Stagiriten jedenfalls am besten gerecht, wenn wir unter der sicheren Führung Finslers wieder seinen Beziehungen zu Platon nachfragen; da stellt sich denn heraus, daß schon sein großer Vorgänger die medizinische und die musikalische Katharsis kennt. Er weiß davon, daß man durch maßvolle willkürliche Erschütterungen des Körpers die äußeren und die inneren Bewegungen naturgemäß abwehren und „die im Körper herumschweifenden Einflüsse [2]) und seine Elemente gegenseitig schön ordnen" kann; er hat aber den Ausdruck auch schon vom pathologischen auf das seelische Gebiet übertragen und vergleicht die Heilung bacchischer Raserei durch orgiastische Tänze mit den Wiegenbewegungen, womit die Mutter die innere Unruhe ihres Kindes zu überwinden und ihm wohltätigen Schlummer zu gewähren sucht; der Vergleich des Korybantentaumels mit dem Wiegengesang „verbietet den Begriff der Entladung" einzusetzen. „Platon hat sich eine im ganzen sanfte Heilung vorgestellt, wenn auch das Einsetzen der Erschütterung einen gewissen Kampf hervorruft" [3]). Platon dachte dabei an alle Affekte, und sein Ziel war die Herstellung eines erregungsfreien, rein vernünftigen Zustandes; Aristoteles beschränkt sich auf Furcht und Mitleid, die ja auch Platon als die Pole der von der Tragödie zu erregenden Gefühle aufgeführt hatte; und die kathartische Wirkung, die das Trauerspiel mit Hilfe dieser Affekte ausübt, kommt einer homöopathischen Kur gleich und soll die rechte Mitte zwischen stürmischer Erregtheit und träger Ruhe herstellen.

[1]) Was Laehr weiterhin von der Befreiung der Seele von selbstischen Nebenrücksichten usw. sagt, geht doch über das von Aristoteles Gegebene hinaus und bedeutet eine Fortbildung seiner Lehre im Sinne der modernen, hier besonders der Kantischen Philosophie. Auch Baumgart ist hier meines Erachtens auf dem Holzwege, so förderliche Beiträge seine methodisch erarbeitete Theorie für die moderne Ästhetik des Tragischen liefern mag. — Auf ähnliche Weise wie Laehr hat neuerdings Margoliouth: The Poetics of Aristotle, (London 1911), S. 65 ff. die Stelle erklärt: *„indirectly through pity and terror righting mental disorders to this type."*

[2]) παθήματα Timaios 89 a. Vgl. Finsler a. a. O. S. 110 ff.

[3]) Finsler a. a. O. S. 109. Vgl. Platons 'Gesetze' VII, 90 c.

Digitized by Google

Wenn wir Finslers Deutung annehmen, so „bewirkt" nach Aristoteles die Tragödie „durch die Erregung von Mitleid und Furcht die Ausgleichung dieser Seelenleiden" [1]). Diese Ausgleichung ist kein gewaltsames Mittel; es handelt sich um maßvolle Erregungen, aber sie dürfen, wenn sie wirken sollen, nicht zu gelinde angewendet werden.

Was Aristoteles mit der Katharsis gemeint hat, worin die Verdienste und worin die Grenzen seiner Definition bestehen, hat Alfred von Berger scharfsinnig und feinfühlig auseinandergesetzt und damit einer Reihe törichter Einwände die Spitze abgebrochen [2]). Das lustbringende Gefühl der Erleichterung, das die Tragödie hervorruft, ist nicht an die unmittelbare Entladung angesammelter Kraftfülle im Zustande des echten Affekts gebunden; was zum Ausgleich kommt, sind vielmehr die ungelösten Affektspannungen, die das Leben mit seinen Kämpfen hervorgerufen hat, die ihre normale Lösung nicht gefunden haben und nun „habituell" geworden sind. Der Zuschauer fühlt sich von der Bühnenhandlung aufs tiefste ergriffen und läßt wohl gar seine Tränen um den Helden strömen, während es mit diesem „Mitleid" nicht viel andere Bewandtnis hat, als mit dem Jammer der Mägde des Achilleus um den Patroklos, dessen Verlust gerade sie am schwersten empfinden! Das Mitleid ist nur die Form des Vorganges, allenfalls der zündende Funke, aber nicht die Mine selbst, die zur Entladung gebracht werden soll; was zurückbleibt, ist der normale, gesund empfindende Mensch. Damit aber bleibt Aristoteles, mag er auch der kleinlichen moralischen Belehrung das Wort nicht reden, doch auf dem sozial-ethischen Boden stehen, auf dem die griechische Diskussion der Frage sich nun einmal zu halten liebte: der künstlerischen Seite des Dramas wird er nicht gerecht. „Die Aristotelische Kunstlehre", urteilt Wilamowitz, „streift an das Philistergefühl, daß man ins Theater gehe, um sich aus der Misere des Tageslebens auf ein paar Stunden dadurch zu entrücken, daß man sich recht ausweint oder auslacht". [3]) Jedenfalls hat er eine bloße Nebenwirkung zur Hauptsache gemacht, nur um die „Berechtigung" des Trauerspiels in den Augen derer zu retten, die kein rein ästhetisches Urteil hatten. Darüber sind die wertvollen Keime,

[1]) Finsler a. a. O. S. 114 ff.

[2]) Anhang zu Aristoteles' 'Poetik', übersetzt von Th. Gomperz.

[3]) Einleitung in die griechische Tragödie S. 237.

Digitized by Google

die in seiner hohen Auffassung der „Nachahmung" lagen, in seiner tragischen Handwerkslehre nicht zur Entfaltung gekommen; wenn die Nachwelt trotzdem die Lehre von der „Katharsis" mit diesen und anderen sehr entwicklungsfähigen Elementen seines Büchleins in Verbindung gesetzt und sich mit ihrer Hilfe auf mannigfachen Umwegen zu einer tieferen Auffassung der Tragödie durchgerungen hat, so war nicht zum wenigsten die Unklarheit des Begriffs der „Reinigung" selbst daran schuld. Die Vieldeutigkeit des einen Wortes erlaubte immer wieder neuen Geschlechtern und Persönlichkeiten, ihren eigensten Gehalt mit der Formenlehre des Aristoteles zu verbinden, wie eine bedeutsame Sage aus uralter Zeit wieder und wieder schöpferische Dichter zur Bearbeitung und Neuschaffung anlockt [1]).

VI. Die 'Poetik' war nicht das einzige Werk des Aristoteles, worin er sich mit ästhetischen Fragen beschäftigte; der Tragödie werden außer seinem Jugenddialog 'Über die Redner' vor allem die 'Didaskalien' zugute gekommen sein, deren Verlust wir beklagen müssen. Auch seine Nachfolger und Schüler sind auf dem einmal betretenen Wege fortgeschritten; in den Händen der Peripatetiker hat die Theorie der Dichtung lange geruht. Der eigentliche Stifter der Schule, Theophrastos von Lesbos (etwa 372—287) [2]), schrieb über die Poetik im allgemeinen und über die Komödie wie über Musik im besonderen und dürfte damit noch auf die römische

[1]) Sehr richtig unterscheidet Warstatt in seiner Münsterer Dissertation über 'Das Tragische' (1908), S. 51, die beiden Wirkungen der Tragödie, die bei Aristoteles behandelt werden. Die Erregung der Gefühle Furcht und Mitleid ist verbunden mit der Wirkung der Kunstform und mit der des rohen tragischen Stoffes. Die Katharsis dagegen — das geht schon aus den Darlegungen Lessings hervor und ist bei Baumgart klar ausgesprochen — ist erst eine Wirkung der künstlerischen Behandlung jenes Stoffes. Damit haben wir aber in der Katharsis nicht ein Merkmal des Tragischen, sondern nur der Tragödie, und auch der Tragödie nur, insofern sie ein Kunstwerk ist, d. h. nicht nur der Tragödie, sondern auch eines jeden Kunstwerkes als solchen, welcher Gattung auch immer es sein mag. Katharsis der Gefühle ist die allgemeine Wirkung der Kunst. Nur übersieht Warstatt, der mit der Literatur nicht genau vertraut ist, daß Aristoteles die Katharsis eben nur notgedrungen und im Hinblick auf Platon eingeführt hat. Über den bedingten Wert der Aristotelischen Poetik vgl. die verständigen Erwägungen von Unger: Hamann und die Aufklärung I, 71 f.

[2]) Vgl. Christ-Schmid: II a[5], S. 44 f.; Reich: Der Mimus, I, 290 ff.

Digitized by Google

Theorie der Kunst eingewirkt haben; mindestens hat uns der Grammatiker Diomedes seine Definition der Tragödie aufbewahrt; wir können sie etwa wiedergeben als „eine leidvolle Darstellung eines heroischen Schicksals“ [1]); hier tritt die Willenshandlung noch vollständiger zurück als bei Aristoteles, und die Tragödie ist weniger an dem Epos gemessen, als im Gegensatz zur Komödie bestimmt, von der sie sich durch den Stoff (die Heldensage) und durch die Grundstimmung unterscheidet. Damit ist jene begrifflich-äußerliche Auffassung des Tragischen angedeutet, die in der Folgezeit nur noch zunehmen sollte.

Den Zusammenhang zwischen der Kunst des Euripides und dem neueren attischen Lustspiel hat auch der Peripatetiker Satyros betont, der um 200 schrieb, und dessen jüngst entdeckter Dialog über Euripides uns einen guten Einblick in die durchschnittlichen Anschauungen seiner Zeit gewährt; hier weist er auf die Ähnlichkeit der sachlichen und der Familienmotive in beiden Dichtungsgattungen hin; freilich hält er die „Erkennungen durch Ringe und Halsketten“ für eine Unterabteilung der „Peripetie“, verwechselt diese also mit einem „Umschlag“ schlechtweg und zeigt damit, daß er seinen Aristoteles wohl kannte, aber auch das Seine dazu tut, den Inhalt der ‘Poetik’ zu verflachen [2]). Manches von dem, was die Schule sonst noch über das Drama zu sagen hatte [3]), ging später in die Weisheit

[1]) *Tragoedia est heroicae fortunae in adversis comprehensio. A Theophrasto ita definita est:* τραγῳδία ἐστὶν ἡρωικῆς τύχης περίστασις. *Comicorum Graecorum Fragmenta*, Berlin 1899, S. 57.

[2]) Satyros Βίος Εὐριπίδου im IX. Bande der Oxyrrhynchus Papyri, Nr. 1176. Teilweise auch bei H. v. Arnim: *Supplementum Euripideum* (Kleine Texte. Heft 112). Unsere Stelle: Fragm. 39, Col. 7. Vgl. dazu die wichtigen Erläuterungen von F. Leo in den Nachrichten der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse, 1912, bes. S. 281. — Weitere Arbeiten der Peripatetiker zur Poetik, auch der Tragödie, bei Egger a. a. O. S. 347 ff.

[3]) Ganz in den Bahnen der eben erwähnten peripatetischen Erörterungen hält sich auch ein Scholion zu Demosthenes, in Midiam (Oratores Graeci Didot. II, 686, zu 563, 1). Der Redner vergleicht seinen Gegner, der dunkler Herkunft ist, mit den untergeschobenen Kindern „in den Tragödien“. Solche Kinder, meint der Scholiast, seien zwar häufiger in den Komödien, aber in diesen handle es sich doch immer nur um Privatpersonen; dem Ernste seines Gegenstandes entsprechend, hätte Demosthenes auf die Tragödie, die heroische Gattung, hinweisen müssen.

Digitized by Google

der Grammatiker über; weitaus die meisten hergehörigen Schriften der Peripatetiker aber sind verloren gegangen, wie die Schrift des Didymos 'Über den tragischen Stil', deren Spuren vielleicht noch in den handschriftlichen Biographien der großen Tragiker zu erkennen sind [1]), oder die Poetik des Neoptolemos von Pergamon, aus der Horaz geschöpft haben soll, oder endlich die 'Theatergeschichte' des gelehrten Königs Juba von Mauretanien, um nur einiges zu nennen. Was uns die Glossen zu den Texten der Tragiker oder zu der Elementargrammatik des Dionysius Thrax verraten, birgt zwar vielfach echtes peripatetisches Gut, verrät aber auch, abgesehen von byzantinischem Geschwätz, unverdaute Anleihen bei der späteren Philosophie.

Freilich haben sich die jüngeren Philosophenschulen des Altertums kaum mehr eingehend mit der Lehre vom Tragischen um ihrer selbst willen beschäftigt, und die 'Poetik' des Aristoteles übte nicht entfernt so viel Einfluß aus wie die Angriffe des Platon auf die Poesie [2]); ob der göttliche Philosoph den Homer und die Tragiker mit Recht oder Unrecht aus dem Idealstaate verbannt habe, war eine beliebte Streitfrage in den Schulen [3]), aber um ein tieferes Verständnis der Wirkung der Tragödie bemühte sich niemand mehr, weil diese Wirkung überhaupt nicht mehr ernst genommen wurde. Dagegen berührten verschiedene Schriftsteller bei allgemeinen ästhetischen, rhetorischen oder literaturkritischen Erörterungen das Problem des Tragischen nebenher und gaben damit wertvolle Winke, die freilich erst eine späte Folgezeit wahrhaft auszunützen verstand. Sie zeigen uns nun ganz deutlich, daß die verschiedenen Stimmungswerte, die Platon und Aristoteles jeweils mit ihrem Begriff des Tragischen verbunden hatten, in der Folgezeit

---

[1]) Vgl. A. Trendelenburg: *Grammaticorum Graecorum de arte tragica iudicia*, Bonn 1867.

[2]) Die Epikureer urteilten über die Dichtung nicht günstiger. Auch sie fürchteten, daß der Zuschauer durch die dargestellten Affekte in seiner eigenen Leidenschaftlichkeit nur bestärkt werden könnte. So sollten Alkaios und Anakreon die Sinnlichkeit und den Trunk befördern, Archilochos und Hipponax die Kampflust entflammen. (Vgl. Sextus Empiricus, adv. Mathem. 1, I, c. 13, § 294 ff.) Da wird man auch über die Tragödie nicht freundlicher gedacht haben. Th. Gomperz, Wiener Eranos, 1909, 1 ff. berichtet über Angriffe auf die 'Poetik' des Aristoteles.

[3]) Vgl. Maximus Tyrius: Dial. XVII.

Digitized by Google

zu einer immer schärferen Scheidung zwischen verschiedenen Lagern führten: diejenigen Schriftsteller, die mehr unter dem Einflusse der Akademie stehen, legenden Hauptnachdruck auf die heroisch erhebenden, die anderen auf die pathetischen Merkmale der Tragödie. Von der größten Wichtigkeit wurde die Aufstellung und Abgrenzung des Begriffs des „Erhabenen" durch einen feingebildeten Rhetoriker des ersten nachchristlichen Jahrhunderts, der nicht beim Äußerlichen seiner Kunst stehenblieb. Pseudolonginus[1]), wie wir ihn wohl nennen dürfen, vereinte mit dem sittlichen Ernste des Stoikers und mit dem Idealismus Platons eine gewisse Neigung für das Mystische; ihm war es vorbehalten, tiefer als Aristoteles in die Zusammenhänge zwischen der menschlichen Persönlichkeit und dem künstlerischen Schaffen, zwischen genialer Anlage und bewußter Technik einzudringen. Zwar beschäftigt sich auch seine Schrift zunächst nur mit dem Stil, doch erklärt er die Form immer aus dem Gehalt und gibt dabei manche Probe seines tief eindringenden Verständnisses für die Klassiker, besonders für Euripides. Die Tragödie hat es ihrer Natur nach mit „großen, wuchtigen Gegenständen" zu tun[2]); sie wird sich also von allem fernhalten, was im Leben nur eine Scheingröße hat oder wohl gar die Verachtung des Weisen verdient: sie wird nicht Macht, Besitz, Ruhm und dergleichen preisen, sondern nur was immer und überall schätzenswert ist (c. 7). Die Kraft, das wahrhaft Erhabene zu fassen, wird dem Menschen von der Natur mit auf den Lebensweg gegeben, so gut wie „das nachhaltige und enthusiastische Pathos" (c. 8); immerhin kann er die angeborene Gabe durch Übung vergrößern, wie er die rein technischen Kunstgriffe des erhabenen Ausdrucks allmählich erlernen kann. Wie das „enthusiastische Pathos" die Phantasie des Dichters beflügelt und die Seele des Zuschauers erschüttert, das gerade zeigen die Tragödien des Euripides „Allerdings bemüht sich Euripides hauptsächlich, den Wahnsinn und die

[1]) Der wahre Verfasser war schon dem Altertum unbekannt, wie der hin und her ratende handschriftliche Titel zeigt: Διονυσίου ἢ Λογγίνου περὶ ὕψους.

[2]) Ich führe hier den Wortlaut nach der trefflichen Übersetzung von H. F. Müller an ('Die Schrift über das Erhabene'), Heidelberg 1911. Vgl. auch desselben Verfassers 'Analyse der Schrift περὶ ὕψους.' Programm, Blankenburg 1911/12.

Digitized by Google

Liebe mit erschütternder Tragik darzustellen (ἐκτραγῳδῆσαι), und er ist darin, wie vielleicht in keinem anderen, besonders glücklich; aber es fehlt ihm wahrlich nicht an Mut, sich auch an andere Phatasiebilder zu wagen. Zwar ist er durchaus nicht für das Erhabene geschaffen (ἥκιστα μεγαλοφυὴς ὤν), dennoch aber zwingt er in vielen Fällen seine Natur aus eigener Kraft zu tragischer Größe" (αὐτὸς αὑτοῦ φύσιν γενέσθαι τραγικὴν προσηνάγκασεν c. 15).

Wir sehen: das Tragische wird auch hier „heroisch" genommen, aber nicht mechanisch, sondern dynamisch, nicht im Hinblick auf den Stoff, sondern im Sinne einer inneren Gewalt, die nach äußerer Betätigung drängt.

Viel äußerlicher faßt Plutarch, der Zeitgenosse unseres Verfassers, die Tragödie auf [1]); wie er zur Kunst überhaupt kein inneres Verhältnis hat, sondern sie nur um ihrer technischen Vollendung und ihres sittlichen Lehrgehaltes wegen schätzt, so berichtet er mit Wohlbehagen jene Geschichte von dem Tyrannen Alexander von Pherai, dem ein Drama des Euripides die Fassung raubte, während ihn die Qualen seiner Untertanen ungerührt ließen [2]); er braucht hierbei die auffallende Wendung, der Zuschauer sei „aus Lust in Trauer versetzt" worden, scheidet also zwischen dem künstlerischen Eindruck und seiner Einwirkung auf das reale Gefühl, wird aber dem ästhetischen Wert des Tragischen nicht eigentlich gerecht. In den 'Tischgesprächen' [3]) legt er sich dann die Frage nach dem Grund des Vergnügens an der Nachahmung von Zorn und Betrübnis vor — allerdings im Hinblick auf eine Komödie, so daß das Heroische ausgeschlossen ist, und ohne Rücksicht auf die Beobachtungen Platons und Aristoteles' über gemischte Gefühle. Die Erörterung ist interessant genug; die mitredenden Epikureer erklären die Freude am Leidvollen daraus, „daß der bloße Nachahmer dieser Leidenschaften vor demjenigen, der sie in Wirklichkeit empfindet, insofern einen großen Vorzug hat, daß er ihnen nicht unterworfen ist"; sie bleiben

[1]) Er kennt wohl die 'Poetik' des Aristoteles, denn er weiß, daß die Tragödie Handlungen darstellt, die „Schrecken und Mitleid" erregen. Symposiaka VII, 8.

[2]) *De Alexandri M. fortuna*, or. II, c. 1, und *Vita Pelopidae*, c. 29. Vgl. oben S. 98 Anm. 2. — Die entgegengesetzte Wendung von Trauer zur Lust, die mit einem Schwinden des realen Gefühls zusammenhängen mag, beobachtet Plutarch bei Leichenmusiken. Symposiaka III, 8.

[3]) Plutarch Symposiaka V, 1 (übersetzt von Kaltwasser).

Digitized by Google

also bei einer rein negativen Bestimmung stehen: lusterweckend ist die künstlerische Darstellung, weil sie die Ruhe des Gemüts nicht stört, was die wirklichen Leidenschaften tun würden; Plutarchs eigene Erklärung aber ist um nichts besser: auch das Leidvolle kann ergötzen, wenn es gut nachgeahmt ist; wie die Biene aus allen Pflanzen Honig saugt, so pflegt auch der Mensch, dem die Natur Liebe für das Schöne und Geschmack für die Kunst verliehen hat, jedes Meisterstück, jedes Werk, das von Verstand und Einsicht zeugt, zu bewundern und hochzuschätzen; diese Freude an der gelungenen Nachahmung kennt auch Aristoteles, aber er sieht in ihr eine Wurzel der Kunst überhaupt und nicht ein Mittel, dem Philister die Darstellung des Leidvollen erträglich zu machen. Plutarch kann sich am Tragischen doch nur erfreuen, wenn es von geschickter Mache zeugt oder moralisch nützt. Von der „erhebenden Wirkung" der Tragödie spricht eine unter seinem Namen gehende Schrift über das Leben und die Dichtung Homers, deren stoischer Verfasser vielleicht einiges von Plutarch gelernt hat [1]). Er verlangt für die Tragödie „würdige und erhabene Redeweise, Gesinnung und Handlung" [2]), doch im rein äußerlich-heroischen Sinne; richtet er doch unmittelbar danach einen Ausfall gegen die „neuere Tragödie" mit ihren ruchlosen Handlungen, unerlaubten Ehen, Kinder- und Elternmorden, und „was sie sonst an Wundererzeug vorführt" (τερατεύεται); das heißt die Tragödie auf den Standpunkt des homerischen Epos zurückschrauben, und an solchen Strömungen hat es überhaupt nicht gefehlt.

Dion von Prusa (etwa 50—115) [3]) gehört schon jener neuen Richtung von Kritikern an, die im späteren Altertum bald das Überge-

[1]) Vgl. Christ-Schmid a. a. O. II a[5], 384, Anm. 5.

[2]) Ποιήματα σεμνὰ καὶ ἐπηρμένα τῇ λέξει καὶ τῇ διανοίᾳ καὶ τοῖς πράγμασιν. *De vita et poesi Homeri*, c. 213.

[3]) Dion Chrysostomus von Prusa, orat. LII: Ἥ τε γὰρ τοῦ Αἰσχύλου μεγαλοφροσύνη, καὶ τὸ ἀρχαῖον, ἔτι δὲ καὶ τὸ αὔθαδες τῆς διανοίας καὶ φράσεως πρέποντα ἐφαίνετο τραγῳδίᾳ, καὶ τοῖς παλαιοῖς ἤθεσι τῶν ἡρώων, οὐδὲν ἐπιβεβουλευμένον, οὐδὲ στωμύλον, οὐδὲ ταπεινόν (Reiske II, 267). — Ὁ δὲ Σοφοκλῆς μέσος ἔοικεν ἀμφοῖν εἶναι· οὔτε τὸ αὔθαδες καὶ ἁπλοῦν τὸ τοῦ Αἰσχύλου ἔχων, οὔτε τὸ ἀκριβὲς καὶ δριμὺ καὶ πολιτικὸν τὸ τοῦ Εὐριπίδου· σεμνὴν δέ τινα καὶ μεγαλοπρεπῆ ποίησιν, τραγικώτατα καὶ εὐεπέστατα ἔχουσαν, ὥστε πλείστην εἶναι ἡδονήν, μετὰ ὕψους καὶ σεμνότητος ἐνδείκνυσθαι (ib. 272). Für die Deutung dieser Stellen im einzelnen bin ich Hans v. Arnim verpflichtet.

Digitized by Google

wicht gewinnen sollte: er betrachtet die Tragödie ausschließlich oder doch in erster Linie als sprachliches Kunstwerk. Schon hier aber zeigt sich, wie in der ganzen späteren Entwicklung der Ästhetik, daß Formalismus und Moralismus immer vortrefflich zusammengehen. Auch Dions Kritik der Philoktetesdichtungen der drei großen Tragiker liegt unzweifelhaft der platonische, heroisierende Begriff des Tragischen zugrunde. Ethische und stilistische Betrachtungsweise gehen unmerklich ineinander über, wenn er dem Aischylos eine Denk- und Ausdrucksweise nachrühmt, die der Sinnesart der alten Heroen vollkommen gemäß sei: „Da ist nichts von listigen Anschlägen, Gewäsch oder niedriger Gesinnung." Zwischen ihm und Euripides stehe Sophokles etwa in der Mitte. Er habe weder die Kühnheit und Schlichtheit des älteren Genossen, noch verfüge er über die glänzende rhetorische Durchbildung, den psychologischen und philosophischen Scharfsinn und über die realistische Darstellungskunst des jüngeren. Dafür aber sei ihm eine gewisse feierliche und großartige Kunstweise von starker tragischer Wirkung und sprachlichem Wohlklange eigen, die (was so schwer zu vereinigen ist) Erhabenheit und Würde zugleich mit der höchsten Lust gewähre. Diese Ausführungen sind von hohem geschichtlichem Wert. Sie zeigen die Anfänge einer konstruktiven Betrachtungsweise, die bald genug in der Kritik das Übergewicht erhalten sollte. Die „politische" (oder, wie man später sagte, „biotische") Darstellung, die unser Kritiker bei Euripides anerkennen muß, ohne sie wohl für recht tragisch zu halten, wurde dann weiterhin nicht sowohl der jüngeren Tragödie als der Komödie zugeschrieben. Von der leidvollen Wirkung der tragischen Dichtung ist bei Dion kaum noch die Rede.

Auch von den S t o i k e r n ist ein lebendiges Verhältnis zur Kunst von Hause aus nicht zu erwarten. Vielmehr muß ihnen die künstlerische Erregung des menschlichen Affektlebens zunächst bedenklich erscheinen. Immerhin vermögen sie der Tragödie wohl einen bedingten Nützlichkeitswert beizulegen, insofern sie das Leben von seiner leidvollen Seite darstellt; ohne die Gemütsruhe des Weisen durch ernste Gefahren zu stören, wird sie ihn vielmehr über die Hinfälligkeit alles Irdischen aufklären und ihm auf dem Weg zu dem idealen Zustande der „Apathie" förderlich und dienlich sein. Das ist alles, was man in dieser Schule über Wesen und Nutzen des Tragischen zu sagen weiß; so äußerlich und oberflächlich aber die Äußerungen der

Digitized by Google

Stoiker klingen, so bedeutsam waren ihre Nachwirkungen bei dem ungeheueren Einfluß der ganzen Richtung auf das Denken der späteren Zeit. Epiktet weiß über die Tragödie nichts anderes zu sagen, als daß ihre Helden immer Fürsten und mächtige Personen sind, denen es im Anfang gut geht, während sie zuletzt Klagelieder anstimmen [1]). Es ist kaum anzunehmen, daß hier mißverstandene Äußerungen des Aristoteles zugrunde liegen; Epiktet stützt sich wohl auf empirische Beobachtungen, die wahrlich nicht in die Tiefe der Sache dringen, die auch vielleicht nicht sein Eigentum sind. Aber in der Folgezeit werden wir diesen Bestimmungen des Tragischen immer wieder begegnen: vornehme Helden, fröhlicher Anfang und trauriger Schluß.

Tiefer gräbt auch der Kaiser Marcus Aurelius nicht, der mit dem Begriff des „Tragischen" von vornherein den des leeren Pompes zu verbinden geneigt ist [2]). Immerhin gesteht er der Tragödie in seiner kühlen Art die Verbreitung nützlicher Wahrheiten zu und leitet ihre Entstehung aus dem Bestreben her, die Menschheit an den natürlichen Gang der Dinge und an die Widerwärtigkeiten des Lebens zu gewöhnen [3]). So ist einer der erlesensten Geister der Menschheit zum Mitbegründer einer der abgeschmacktesten Theorien des Tragischen geworden, jener Abhärtungslehre, deren Nachwirkungen uns in der Folgezeit immer wieder begegnen.

Endlich hat auch die neuplatonische Schule zu dem Problem des Tragischen oder doch zur Katharsislehre des Aristoteles Stellung genommen [4]). Daß die 'Poetik' in diesen Kreisen wohlbekannt war, beweist die Antwort des Jamblichos (oder wer sich

[1]) Μέμνησο, ὅτι ἐν τοῖς πλουσίοις καὶ βασιλεῦσι καὶ τυράννοις αἱ τραγῳδίαι τόπον ἔχουσιν. οὐδεὶς δὲ πένης τραγῳδίαν συμπληροῖ, εἰ μὴ ὡς χορευτής· οἱ δὲ βασιλεῖς ἄρχονται μὲν ἀπ' ἀγαθῶν· „Στέψατε δώματα." εἶτα περὶ τρίτον ἢ τέταρτον μέρος· „Ἰω Κιθαιρών, τί μ' ἐδέχου." Diatr. I, 24.

[2]) In den 'Selbstgesprächen' (XI, 3) lehnt er den aus bloßer Widersetzlichkeit (παράταξις) entspringenden Todesmut der Christen ab und verlangt, daß der Weise allezeit zum Sterben bereit sei, doch Überlegung und Würde zeige (λελογισμένως καὶ σεμνῶς), so daß er die anderen überzeuge „ohne Schaugepränge" (ἀτραγῴδως).

[3]) Ὅτι, οἷς ἐπὶ τῆς σκηνῆς ψυχαγωγεῖσθε, τούτοις μὴ ἄχθεσθε ἐπὶ τῆς μείζονος σκηνῆς. Ebenda XI, 6.

[4]) Zum folgenden vgl. besonders Bernays a. a. O. 32 ff.; H. Baumgart: Poetik, 527 ff.; H. Laehr a. a. O. 125 ff.; Finsler a. a. O. S. 97; zuletzt H. Otte a. a. O. S. 45.

Digitized by Google

sonst hinter der Maske des ägyptischen Priesters Abammon verbirgt) auf die Frage des Porphyrios nach den Gemütserregungen der Dämonen; die phallischen Lieder, meint der Neuplatoniker, könnten jedenfalls nicht zum Beweise dafür herangezogen werden, daß die Geister unlauteren Begierden zugänglich seien. Sie dienten nur dazu, den menschlichen Affekten zu einer angemessenen Betätigung zu verhelfen; denn würden diese völlig unterdrückt, so äußerten sie sich nachträglich nur um so heftiger; erregte man sie dagegen nur bis zur Höhe des rechten Mittelmaßes, so würden sie, unter Gewährung maßvoller Freude, gleichsam befriedigend „abreagiert", also gütlich und ohne Gewalt beruhigt [1]). Nun schreibt Porphyrios aber solche „kathartische" Wirkung nicht bloß der Tragödie, sondern ebensogut der Komödie zu — schon das macht uns mißtrauisch dagegen, ob seine Darstellung des Vorganges wirklich so unmittelbar, wie Bernays meint, an die Aristotelische Lehre und an die uns verlorenen Ausführungen über die Katharsis anschließt; natürlich arbeitet er mit Begriffen, die jedem Kenner des Aristoteles geläufig waren; aber von dieser Stelle wie von den folgenden gilt Finslers Wort: „Sie sind nichts weniger als unzweideutig und sagen nicht das, was Bernays in ihnen sucht. Die Späteren benützten ganz gern Aussprüche der alten Philosophen; aber sie dienten ihnen doch nur als Bausteine, die sie zu ihren eigenen Zwecken bearbeiteten, um ein neues Gebäude aufzuführen." [2]) Besonders wichtig aber ist der Zusatz, daß der Zuschauer sich durch den Anblick „fremder Affekte" beruhigen soll; daß das nicht streng Aristotelisch sei, hat schon Laehr gesehen [3]). Die Stelle läßt nur zwei Auffassungsweisen zu: entweder wir werden durch die vergleichende Anschauung fremder Leiden von unseren eigenen Affekten befreit und treten dem Schicksal ruhiger gegenüber: das erinnert an die stoische Abhärtungstheorie, paßt aber kaum zu der Denkweise der Neuplatoniker und auch kaum zu dem

[1]) „Εἰς ἐνέργειαν δὲ βραχεῖαν καὶ ἄχρι συμμέτρου προαγόμεναι, χαίρουσι μετρίως καὶ ἀποπληροῦνται καὶ ἐντεῦθεν ἀποκαθαιρόμεναι πειθοῖ καὶ οὐ πρὸς βίαν ἀναπαύονται· διὰ τοῦτο ἔν τε κωμῳδίᾳ καὶ τραγῳδίᾳ ἀλλότρια πάθη θεωροῦντες ἱσταμεν τὰ οἰκεῖα πάθη καὶ μετριώτερα ἀπεργαζόμεθα καὶ ἀποκαθαίρομεν, ἔν τε τοῖς ἱεροῖς θεάμασί τισι καὶ ἀκούσμασι τῶν αἰσχρῶν ἀπολυόμεθα τῆς ἐπὶ τῶν ἔργων ἀπ' αὐτῶν συμπιπτούσης βλάβης." *Jamblichus de mysteriis* I, 11 (nach Bernays, S. 40).

[2]) A. a. O. S. 97.

[3]) A. a. O. S. 126.

Digitized by Google

genauen Wortlaut der Stelle; oder wir müssen den Nachdruck auf das Wort „anschauen" legen: dann erweist sich das ästhetische Scheingefühl als die unschädliche Entladung gewisser Anlagen, deren volle Betätigung in der wirklichen Welt verderblich sein könnte. Darauf scheint nun schon der Schluß des angeführten Abschnitts zu führen, wonach wir uns „im Tempel durch das Ansehen und Anhören unsauberer Dinge (wie der phallischen Lieder) loskaufen von dem Schaden, den sie bei wirklicher Betätigung hervorrufen könnten".

In dieselbe Richtung weist uns auch die von Bernays weiterhin herangezogene Stelle aus den Vorlesungen des Proklos über Platons 'Staat'; Proklos spricht zum Schein seine Verwunderung darüber aus, daß der Philosoph das Drama ausschließen wolle, während es doch zu einer „Aphosiosis" der Affekte diene, die man weder ganz unterdrücken könne, noch auch sich ohne Einschränkung entfalten lassen dürfe; sie brauchten also zur rechten Zeit eine Erregung, wie sie „ihnen beim Anhören dramatischer Dichtungen gründlich zuteil wird und uns für die übrige Zeit vor jeder Beunruhigung durch sie bewahrt" [1]). Bernays faßt „Aphosiosis" als Abfindung und verweist ganz richtig auf den Gebrauch des zugehörigen Zeitwortes [2]) für das „Abmachen einer religösen Pflicht oder irgendeines Geschäftes, bloß um der Form zu genügen und sich mit sich selber oder mit anderen abzufinden". Nur faßt er das Substantivum in demselben engen Sinne und nimmt außerdem an, daß der Ausdruck als völlig gleichbedeutend mit „Katharsis" in den verlorenen Teilen der Poetik gebraucht worden sei; Proklos habe ihn nur vorgezogen, weil das letztere Wort bei ihm einen zu beschränkten technischen Sinn angenommen hätte. Sonderbar, daß wir sonst so gar keine Spur von einer „Aphosiosis" in dem angegebenen Sinne bei Aristoteles finden! Sollte hier nicht eher der Begriff der „Katharsis" etwas abgeschattet und zugleich bereichert sein? Baumgarts Wiedergabe durch „Beschwichtigung" will freilich wenig verfangen: vielmehr, glaube ich, ist eben die Möglichkeit einer „Abfindung" durch die Natur des ästhetischen Scheinerlebnisses bedingt, das die Gemütskräfte gleichsam nur zu halber, zu maßvoller Tätigkeit aufruft.

[1]) Δεόμενα δέ τινος ἐν καιρῷ κινήσεως, ἣν ἐν ταῖς τούτων ἀκροάσεσιν ἐκπληρουμένην ἀνενοχλήτους ἡμᾶς ἀπ' αὐτῶν ἐν τῷ λοιπῷ χρόνῳ ποιεῖν. Proclos, diss. IV, 1 in Platonis rempublicam, p. 360, ed. Basil., nach Bernays S. 45.

[2]) 'Αφοσιοῦσθαι, vgl. Bernays a. a. O. S. 46 ff., 110 ff.

Digitized by Google

Proklos scheint mir nun diesen Begriff weder unmittelbar von Aristoteles übernommen noch etwa erfunden zu haben; er stützt sich wohl auf eine Weiterbildung der Katharsistheorie, wie sie die Peripatetiker allmählich, unter immer stärkerer Berücksichtigung der psychologischen Erfahrung vollzogen haben mochten. In der Auflösung des berührten Problems spricht Proklos weiter über die erzieherische Einwirkung der Dichtung auf das menschliche Affektleben und erwähnt, daß im Hinblick darauf Aristoteles und die Verfechter dieser Dichtungen manchen Einwand gegen Platons Bedenken erhoben hätten; doch auch da ist von der eigentlichen Katharsistheorie nicht die Rede, sondern allein von der „Aphosiosis", die Proklos als gefährlich verwirft; was er dem Gesetzgeber statt ihrer empfiehlt, ist eine „Aperasis"; dieser Ausdruck wird, wie Bernays gezeigt hat [1]), z. B. in der Botanik vom Ableiten anschwellender Pflanzensäfte, in der Medizin vom Erbrechen gebraucht, in allen Fällen also von der freiwilligen Entfernung unbrauchbarer Stoffe; nur in diesem Sinne will der Neuplatoniker von der „Behandlung" der Affekte wissen, die als eine Äußerung des „Vielfachen", des bösen Prinzips also, dem „Einfachen", der Tugend ein für allemal entgegenstehen.

Ich sehe in dem Texte des Proklos keinen hinreichenden Grund zu der Annahme, daß Aperasis entweder ein von Aristoteles selbst gebrauchter, mit Katharsis gleichbedeutender Ausdruck oder „von den Gegnern in absichtlicher Vergröberung seiner Anschauungsweise gemünzt" wäre (jenes ist die Ansicht von Bernays, dies die von Baumgart). Die „Aphosiosis" scheint zwar nicht an sich verwerflich, da die von ihr erregten Gefühle den wirklichen eben nur von fernher ähneln [2]); aber Proklos fürchtet, daß es bei den Scheingefühlen eben nicht bleibt, daß die Kunst vielmehr, indem sie sich an das Affektleben im Menschen (τὸ παθητικόν) wendet, seine wirklichen Neigungen in Mitschwingungen versetzt; so kann es kommen, daß sie „das Leben der jungen Leute mit den durch die Nachahmung erweckten Übeln erfüllt und an Stelle maßvoller Abfindung der Gefühle ihrer Seele einen schlimmen und unvertilgbaren Hang

[1]) A. a. O. S. 52.

[2]) Αἱ γὰρ ἀφοσιώσεις οὐκ ἐν ὑπερβολαῖς εἰσιν, ἀλλ' ἐν συνεσταλμέναις ἐνεργείαις, σμικρὰν ὁμοιότητα πρὸς ἐκεῖνα ἔχουσαι ὧν εἰσιν ἀφοσιώσεις. A. a. O. S. 362, Bernays S. 50.

Digitized by Google

einprägt“ [1]). So kann die Komödie die Vergnügungssucht, die Tragödie aber eine weibische Tränenseligkeit (φιλόλυπον) großziehen. Auch hier zeigt sich eben der große Unterschied in der Auffassung der künstlerischen Nachahmung bei Platon und bei Aristoteles. In Platons ‘Ion’ [2]) erzählt der Rhapsode, wie sich beim Vortrage bemitleidenswerter Dinge seine Augen mit Tränen füllen, während beim Bericht furchtbarer Ereignisse sein Haar sich sträube und das Herz zu klopfen beginne; ganz ähnlich aber verhalten sich die Zuhörer, indem sie bald weinen und trübe dreinschauen, bald der Rede mit Schrecken folgen. So schlinge sich eine Kette tiefster Wirkung vom Dichter durch den Vortragenden zum Zuhörer — einer Wirkung freilich, die Platon nur verwerflich finden kann. Oswald Külpe hat gezeigt, daß hier derselbe Zustand beschrieben wird, den wir heute als „sympathische Einfühlung“ bezeichnen würden. Aristoteles kennt ihn auch und schildert besonders die Wirkung der „enthusiastischen“ Kunst ganz ähnlich; aber er kennt daneben eine mehr „besonnene“ Art des dichterischen Schaffens. „Diejenigen“, sagt er, „wirken am überzeugendsten aus der gleichen Natur heraus, die selbst die Leidenschaften haben, die sie darstellen: der stürmisch Erregte macht in seiner Unruhe, der Zornige in seinem Unwillen den wahrsten Eindruck. Andere suchen sich die Gegenstände ihrer Kunst möglichst deutlich vorzustellen, als wenn sie der Handlung beiwohnten, und finden auf diese Weise das Passende und vermeiden das Ungehörige.“ [3]) Die Lehre von den vorgestellten Gefühlen ist bei Aristoteles weder sehr deutlich herausgearbeitet, noch sind ihre letzten Folgerungen gezogen; eine spätere Zeit aber suchte wohl die Tragödie zu retten, indem sie die Eigenart des ästhetischen Scheinerlebnisses immer stärker betonte. Die Neuplatoniker bleiben sich vielleicht des Zusammenhangs zwischen den verschiedenen Betätigungen des menschlichen Gefühls besser bewußt, aber sie übertreiben

[1]) Μὴ τὸ ἐπαγωγὸν αὐτῶν εἰς συμπάθειαν τὸ ἀγώγιμον ἕλκυσαν τὴν τῶν παίδων ζωὴν ἀναπλήσῃ τῶν ἐκ τῆς μιμήσεως κακῶν, καὶ ἀντὶ τῆς πρὸς τὰ πάθη μετρίας ἀφοσιώσεως ἕξιν πονηρὰν ἐντήκωσι ταῖς ψυχαῖς καὶ δυσέκνικτον. Ebenda, hier nach Bernays S. 49.

[2]) Ion, 533 D bis 253 D.

[3]) So O. Külpe (‘Die Anfänge psychologischer Ästhetik bei den Griechen’) in: Philosophische Abhandlungen, Max Heinze zum 70. Geburtstag gewidmet. Berlin 1906, S. 116. Vgl. Aristoteles, Poetik, c. 17: διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ. τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι οἱ δὲ ἐκστατικοί εἰσιν.

Digitized by Google

die realen Nebenwirkungen der Kunst und verwirren damit die ästhetische Erörterung nur noch mehr. Im Hinblick auf jene Nebenwirkungen verwirft Proklos das Drama, während Jamblichos gerade um ihrer enthusiastischen Realwirkung willen [1]) die Olympos-Weisen als göttlich in Schutz nimmt und ihre Rechtfertigung durch Aristoteles vom medizinischen Standpunkt her als eine Entweihung abweist. Auf die Tragödie freilich hat, soviel ich sehe, weder Jamblichos noch ein anderer seinen Grundsatz angewendet — unter dem Eindruck der Verdammung durch Platon und der mattherzigen „Rettung" durch Aristoteles ist sie im Altertum nirgends mehr zu ihrem gebührenden Rechte gekommen.

VI. Die Verhandlungen der Neuplatoniker über das Problem des Tragischen haben auf die Folgezeit wenig eingewirkt, und auch für die geschichtliche Betrachtung haben sie nur insofern Wert, als sie auf jene älteren Überlieferungen hinweisen, die wir zwischen der Aristotelischen 'Poetik' und der gelehrten Arbeit der Grammatiker ansetzen müssen, und deren Überreste uns hauptsächlich in den Scholien erhalten sind [2]). Der Grundstock der Tragikerscholien geht auf Didymos von Alexandria zurück, der in der zweiten Hälfte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts zusammenfügte, was Aristarchos und andere in ihren Kommentaren geboten hatten.

Lord hat überzeugend nachgewiesen, daß auch die älteren uns erhaltenen Glossen nirgends unmittelbar auf die kunstkritischen Äußerungen des Aristoteles zurückgehen; freilich erinnern uns manche Sätze stark an die 'Poetik', doch verleugnet sich nirgends die vermittelnde Tätigkeit der peripatetischen Schule; mittelbar hat allerdings Aristoteles auf diesem Umwege, wie Eggerking zeigt, weit stärker nachgewirkt als etwa die Kritik des Aristophanes.

Im allgemeinen bewegen sich eben die kunstkritischen Bemer-

[1]) Vgl. Bernays S. 53 ff.

[2]) Die Überlieferung der Scholien bedingt die große Schwierigkeit, das Alte und Jüngere zu scheiden und innerhalb des Alten die einzelnen Quellen zu sondern und ihre Vermischung nachzuweisen. Hier können natürlich nur einige Bemerkungen gegeben werden. Die Literatur über die Tragikerscholien verzeichnet Christ-Schmid I, S. 308 f. u. 387. Vgl. vor allem: A. Römer in den Sitzungsberichten der Münchner Akademie, philol. Kl., 1888 (II), 231 ff. und im Philologus Bd. 65 (1906), sowie E. Lord: *Literary criticism of Euripides* usw. Diss. der *Yale University*, 1908. Zuletzt G. Eggerking: *De Graeca artis tragicae doctrina, imprimis de affectibus tragicis.* Berliner Diss. 1912.

Digitized by Google

kungen, die etwa in den älteren Sophokles-Scholien aufgespeichert sind [1]), in den Geleisen der späteren, peripatetischen Ästhetik. Von der Katharsis ist nun nicht mehr groß die Rede, auch das Begriffspaar „Furcht und Mitleid" spielt nicht mehr dieselbe Rolle wie bei Aristoteles; dagegen wird im Sinne des späteren griechischen Dramas die heroische Würde des Trauerspiels im Bunde mit schmelzender Sentimentalität am höchsten gewertet. Die Schreckensrufe der ermordeten Klytaimestra geben uns die volle Ladung Pathos, ohne daß wir doch durch das Widerliche des Anblicks der Szene selbst verletzt würden [2]); gegen seine Würde vergeht sich der Held auch nicht, wenn er seinen eigenen Wert betont, wie Aias [3]); dagegen darf auf dem Odysseus, auch wenn er den Anblick des rasenden Helden scheut, der Vorwurf der Feigheit nicht sitzen bleiben [4]); wiederum wird an unzähligen Stellen betont, mit wieviel künstlerischer Weisheit der Dichter das „Pathos zu erwecken" und zu steigern versteht, sei es geradezu durch die klagende Ausdrucksweise [5]), sei es durch wohlberechnete Gegensätze [6]) und Steigerungen [7]); und wenn Teukros am Schlusse des „Aias" den kleinen Sohn des Helden an die Hand nimmt, so findet der Scholiast die Stelle wahrhaft tragisch und pathetisch zugleich [8]), also der Würde und dem rührenden Charakter des Trauerspiels entsprechend.

Wir sehen, daß es nur dem Geiste des Zeitalters entspricht, wenn der Verfasser des vielberufenen 'Tractatus Coislinianus' den Schmerz den Vater der Tragödie nennt. Was diese Arbeit anlangt, so dürfte heute ziemlich allgemein anerkannt sein, daß sie zwar die 'Poetik' voraussetzt, aber daß schon ihre unmittelbare Vorlage zu jenen späteren Schriften gehörte, welche, „auf Aristoteles' 'Poetik' fußend, die Lehre des Meisters bald zu erweitern,

---

[1]) Her. v. P. N. Papageorgios in der Bibliotheca Teubneriana, 1888.

[2]) Elektra 1404.

[3]) Aias 421.

[4]) Aias 76: οὕτω γὰρ ἀφαιρεθείη τῆς τραγῳδίας τὸ ἀξίωμα.

[5]) Vgl. z. B. zu El. 86 und 134 oder zum *Oedipus rex* 1333, 1399, 1725. Am Schluß des Aias (1133 ff.) dagegen wird das sophistische Redegefecht getadelt: der Dichter werde frostig und zerstöre die tragische Wirkung: ἐψυχρεύσατο καὶ ἔλυσε τὸ τραγικὸν πάθος.

[6]) Vgl. zu Aias 66, Elektra 1137 und Oedipus 34.

[7]) Elektra 1098.

[8]) Aias 1409. (Τραγικὰ καὶ ταῦτα καὶ πάθους ἐχόμενα.)

Digitized by Google

bald zu variieren oder zu korrigieren bemüht sind“ [1]). Diese Quellenschrift, die dem ersten vorchristlichen Jahrhundert angehört haben dürfte [2]), zeigt bereits eine neue Art, über die Tragödie zu philosophieren. Von der ganzen Katharsislehre sind nur ein paar unbedeutende Sätzchen übriggeblieben, die vor allem wieder das Pathetische betonen: „Die Tragödie benimmt der Seele ihre krankhafte Anlage zur Furcht durch die Vorführung von Jammer- und Schreckensszenen“; ihr „Ziel ist die Erregung von Furcht im richtigen Maße, ihre Mutter ist die Unlust“ [3]). Doch sind eben diese Andeutungen so winzig und ihre Deutung so schwierig [4]), daß wir über Vermutungen hier nicht hinauskommen. Dagegen weist uns der ‘Traktat’ mit seinen Hauptbestandteilen auf eine kritische Richtung, die keine Fühlung mehr mit lebendiger Dichtung hatte, und die mit treuem, trockenem Gelehrtenfleiß die bunte Fülle der Erscheinungen in Kasten und Kästchen mit vielen Unterabteilungen einzuordnen und alles zu vergleichen suchte. Aristoteles hatte, wie wir sahen, von vornherein zwei große Unterarten der Dichtung nach der Grundstimmung ihrer Träger unterschieden und innerhalb der ersten Gattung die Tragödie stetig gegen das Epos gehalten, mit dem sie nach Stoff und Gedankengehalt so nahe verwandt ist. Der jüngeren Zeit lag mehr an der Form, ihr mußte als nächster Verwandter der Tragödie das komische Drama erscheinen. Eifrig bemühte man sich also um die Unterschiede beider Gattungen, wobei einzelne Äußerungen des Aristoteles aus ihrem Zusammenhange gerissen und gewaltsam ausgepreßt wurden. Die Schiefheit und Äußerlichkeit dieser Deutungen wurde aber womöglich noch erhöht, indem die einzelnen

[1]) Kaibel: Die Prolegomena περὶ κωμῳδίας (Abhandlungen der Göttinger Gesellschaft, phil.-hist. Klasse, Neue Folge II, 4, 1898), S. 53. Vgl. auch Kaibels Ausgabe und Erklärung (*Comicorum Graecorum fragmenta*, S. 50 ff.).

[2]) So J. Kayser: *De veterum arte poetica quaestiones selectae*, Leipziger Diss. 1906, S. 43 ff. Ebenda S. 5 die neuere Literatur über den „Coislinianus“.

[3]) Vgl. § 2: ἡ τραγῳδία ὑφαιρεῖ τὰ φοβερὰ παθήματα τῆς ψυχῆς δι' οἴκτου καὶ δέους καὶ ὅτι συμμετρίαν θέλει ἔχειν τοῦ φόβου. ἔχει δὲ μητέρα τὴν λύπην. ὅτι muß doch wohl mit Kaibel als Zeichen des Exzerpts gedeutet werden und nicht, wie bei Baumgart (‘Poetik’, S. 662) mit „weil“ übersetzt werden.

[4]) Bernays faßt die unklaren und darum vieldeutigen Worte im Sinne seiner Lehre und sieht (S. 142) in der geforderten „Symmetrie“ das „Ebenmaß der Furcht mit dem Mitleid“. Ähnlich versucht Laehr (S. 135) eine Erklärung im Sinne seines Grundsatzes, daß „das Mitleid die Furcht auf ihrer sittlichen Höhe hält“.

Digitized by Google

Gelehrten je nach ihrer geistigen Art oder besser nach der Schule, durch die sie gelaufen waren, philosophische Gedankengänge und andere Früchte ihrer Belesenheit bunt hineinmischten in die ästhetische Erörterung.

So kam der krause Mischmasch zustande, den wir in den Schriften der Grammatiker finden und der mittelbar auf die Poetik des Mittelalters und der Renaissance einen so nachhaltigen, aber nicht förderlichen Einfluß ausüben sollte.

Die Überreste dieser Ästhetik des Tragischen im Schulmeisterstil finden wir in verschiedenen griechischen und lateinischen Schriften an; die letzteren, die wieder unter besonderen Einflüssen stehen, verdienen eine Behandlung für sich. Unter den Griechen aber ragt Dionysios der Thraker hervor, dessen 'Elementargrammatik' freilich stark mit späteren Einschüben durchsetzt auf uns gekommen ist; dazu treten dann die zahlreichen Erläuterungen des Werkes aus dem 6. bis 7. Jahrhundert, die wiederum oft mit breitem byzantinischem Geschwätz übersponnen sind. Im Grunde gibt dieser ungeheuere Stoff, der jetzt in sauberster Aufbereitung vor uns liegt [1]), überraschend wenig für unsere Zwecke her.

Wie äußerlich wird nun das „Heroische" der Tragödie aufgefaßt und dem „biotischen", wir würden vielleicht sagen realistischen Stil der Komödie gegenübergestellt! Der Würde des Gegenstandes gemäß verlangen die Scholiasten des Dionysios äußeren Prunk, das tragische „Riesenmaß der Leiber" und eine gewisse überschwengliche Sprache [2]). Solche Sprache reden freilich gewöhnliche Sterbliche nicht, mögen

[1]) Vgl. Dionysius Thrax: *Ars Grammatica*, ed. G. Uhlig (= *Grammatici Graeci*, pars I, vol. I); *Scholia in Dionysii Thracis artem*, ed. A. Hilgard (in derselben Sammlung, pars I, vol. III). Die vielverschlungenen Wege, auf denen die Scholien ihre heutige Gestalt erlangt haben, können und brauchen hier nicht verfolgt zu werden; von wesentlich verschiedenen Standpunkten ist bei den einzelnen Erklärern, die einander ungescheut ausschreiben, doch nicht die Rede. Vgl. übrigens Hilgard: *De artis grammaticae ab Dionysio Thrace compositae interpretationibus veterum in singulos commentarios distribuendis* (Heidelberger Programm, 1880). F. Susemihl: Geschichte der griechischen Literatur in der Alexandrinerzeit, II. Leipzig 1892, S. 172 f., Anm. 149.

[2]) Vgl. z. B. die unter dem Namen Melampos oder Diomedes gehenden *Scholia Marciana in Dionysium:* zu den Textworten „τὴν μὲν τραγῳδίαν ἡρωικῶς ἀναγνῶμεν, τὴν δὲ κωμῳδίαν βιωτικῶς" (Uhlig S. 6) bemerkt das Scholion: ἡρωικῶς = „μετὰ ὄγκου τινὸς μιμούμενοι τὰ μεγέθη τῶν σωμάτων τῶν ἡρώων τῇ τῶν λόγων ὑπερβολῇ". Hilgard S. 306.

Digitized by Google

sie auch jene Vornehmheit der Gesinnung, jenen Ernst besitzen, den Aristoteles als kennzeichnend für die tragisch-epische Dichtung ansieht. Schon in der 'Poetik' fanden wir Stellen, die eine gewisse Standeshöhe des tragischen Helden zu empfehlen schienen; kein Wunder, daß die Folgezeit, die unter dem Einfluß der äußerlich heroisierenden Richtung stand, den Schwerpunkt ganz vom Ethischen weg auf das soziale Gebiet verlegte; der Tragödie kommen also, im Gegensatz zur Komödie, „heldenmäßige Handlungen und Figuren" [1]) zu — natürlich auch übermenschliche Leiden. Aristoteles hatte ganz allgemein den Umschlag von Glück in Unglück als den tragischsten empfohlen (c. 13); nun werden die einzelnen Fälle des schrecklichen Leidens (παθεῖν δεινά) der tragischen Helden genauer festgestellt: der eine redet von Todesfällen und Klagen [2]), der andere einfach von Mord und Totschlag [3]); ja, die Tragödie wird geradezu als „Leichenrede" bezeichnet [4]) oder doch als ein Gedicht, das mit der „Auflösung des Lebens" endet; und wenn der Stagirit vorurteilsfrei die Vorteile historischer Gegenstände für das ernste Drama erwogen hatte (c. 9), so wird nun das eherne Gesetz daraus geschmiedet, daß die Tragödie nur die Heldengeschichte behandeln dürfe. Über solche äußerlichen Bestimmungen, die noch dazu gern listenmäßig zusammengefaßt werden [5]), sind die wenigsten hinausgekommen.

Immerhin versucht wohl einmal ein Scholiast sich an einer selbständigeren Umbildung des überkommenen Stoffes, gerät aber dabei auf den Holzweg der moralischen Besserungstheorie; da wird der Gedanke der Abhärtung [6]), den die Stoiker aufgebracht

[1]) Vgl. unten Anm. 5.

[2]) κάθη τινά, ἔσθ' ὅτε καὶ θανάτους καὶ θρήνους. Hilgard 17.

[3]) Hilgard 306. Siehe unten.

[4]) Λόγος ἐπιτάφιος. Hilgard 306 (Cod. Marcianus), auch 172 (Vaticanus).

[5]) So heißt es z. B. im Cod. Marcianus: Δεῖ δὲ γινώσκειν, ὅτι πολλὴ διαφορὰ τῆς τραγῳδίας καὶ τῆς κωμῳδίας, ὅτι ἡ μὲν τραγῳδία περὶ ἡρωικῶν πραγμάτων καὶ προσώπων λέγει, ἡ δὲ κωμῳδία ἀπήλλακται τούτων· καὶ ὅτι ἡ μὲν τραγῳδία τὰ τέλη περὶ σφαγῶν καὶ φόνων ἔχει, ἡ δὲ κωμῳδία περὶ ἀναγνωρισμοῦ· καὶ ὅτι ἡ μὲν τραγῳδία ἱστορίαν καὶ ἀπαγγελίαν ἔχει πράξεων γενομένων, ἡ δὲ κωμῳδία διάπλασμα βιωτικῶν πραγμάτων· καὶ ὅτι πάλιν ἡ μὲν τραγῳδία διαλύει τὸν βίον, ἡ δὲ κωμῳδία συνίστησι. Hilgard S. 306.

[6]) Auch diese Lehre wurde gelegentlich wieder in neuer Form vorgetragen. So rät der Rhetor Libanios (4. Jahrh. n. Chr.), Unglücklichen im Theater die Schicksale der Könige zu zeigen, um sie zu trösten; das erinnert deutlich an die S. 98 angeführten Verse des Timokles (Lib. or. XVI, p. 510 d).

Digitized by Google

hatten, mit den kunstmörderischen Grundsätzen der poetischen Gerechtigkeit und des warnenden Beispiels verbunden; Aristoteles hatte bei Gelegenheit des tragischen Irrtums (c. 13) eindringlich vor dem „lustspielmäßigen" Ausgang gewarnt, wo die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden; das hinderte aber den Gewährsmann unserer Scholiasten nicht, die hausbackenste „Schuld- und Sühnetheorie" aufzubauen: die alten Tragiker haben, um auch an ihrem Teil dem Gemeinwesen zu nützen, die Geschichte von dem Leiden und Untergang der Helden der Vorzeit dramatisch dargestellt, um sie damit vor Fehlern zu warnen: „Wenn schon solche Helden so viel dulden mußten, offenbar um früher begangener Schuld willen, wieviel schwerer werden dann wir und die sich gegen uns versündigen dereinst leiden müssen? So müssen wir also nach Möglichkeit ein fleckenloses und philosophisches Leben führen."[1] So vereinzelt solche Stellen sein mögen, sie beweisen uns doch, daß in der uns so lückenhaft überlieferten spätgriechischen Lehre vom Drama bereits jene moralisierenden Gedankengänge vorkamen, die wir nachher im Mittelalter wieder antreffen. Im Mittelpunkte standen freilich die äußerlich-formalen Erörterungen, und noch im 12. Jahrhundert wärmte Joh. Tzetzes in seinem langatmigen, vorwiegend technischen Lehrgedicht 'Über die tragische Dichtung' den alten Kohl wieder auf[2].

Um es kurz zusammenzufassen: Es ist dem klassischen Altertum nicht gelungen, das Erlebnis des Tragischen in seiner verhältnismäßig reinsten ästhetischen Form aus dem Zusammenhange der Bewußtseinsvorgänge herauszulösen und zu untersuchen. Insbesondere brachte die Geschichte der tragischen Dichtung selber eine Vermischung der ästetischen mit ethischen Gedankenreihen mit sich. Von hier aus betrachtet erscheint das Altertum verantwortlich für alle späteren Theorien von der Besserung durch gute und der Abschreckung durch böse Beispiele, für alles Gerede der Renaissance

[1]) εἰ γὰρ οἱ τηλικοῦτοι ἥρωες τοιαῦτα ἔπασχον, δηλονότι ἁμαρτημάτων αὐτοῖς προυπηργμένων, πόσῳ μᾶλλον ἡμεῖς καὶ οἱ καθ' ἡμᾶς ἄνθρωποι ἁμαρτήσαντες πεισόμεθα; δεῖ οὖν, ὡς οἷόν τε βίον ἀναμάρτητον καὶ φιλοσοφώτατον μεταδιώκειν. Hilgard, S. 17.

[2]) Vgl. Tzetzes: περὶ τραγικῆς ποιήσεως, V. 184 f.: "Ακουε λοιπὸν τί τέλος τραγῳδίας· μίμησις ἠθῶν, πράξεων, παθημάτων, ἡρωικοῦ τρόπου τε τῆς τραγῳδίας.

Digitized by Google

von der Abhärtung, ja Abstumpfung der Seele gegen das Leid des Lebens. Hier liegen aber auch die fruchtbaren Keime für Lessings Mitleidslehre und für Schopenhauers oder E. v. Hartmanns tragischen Pessimismus. Auf Aristoteles berief sich mit mehr oder weniger Berechtigung die Nachahmungstheorie des 18. Jahrhunderts, aber mit dem gleichen Rechte wie Batteux kann ihn Dubos seinen Vater nennen, der Begründer des modernen Emotionalismus. Tatsächlich haben doch die griechischen Denker an jene Gefühlsgrundlagen gerührt, die dann unser Zeitalter mit seiner „Ästhetik des Tragischen" erst einer gründlichen wissenschaftlichen Untersuchung unterwerfen sollte. Freilich muß schließlich noch einmal darauf hingewiesen werden, daß alle theoretischen Erwägungen der Griechen unserer Fähigkeit, tragisch zu empfinden, und damit auch unserem Denken über das Tragische nicht entfernt so viel genützt haben wie die schöpferischen Taten des Aischylos von Eleusis und seiner Nachfolger.

Digitized by Google

Die Lehre von den gemischten Gefühlen im Altertum.[1]

(1914)

Das Mitleid nennt Moses Mendelssohn in seinen 'Briefen über die Empfindungen' bekanntlich eine „vermischte Empfindung, die aus der Liebe zu einem Gegenstande und aus der Unlust über dessen Unglück zusammengesetzt ist". Lessing hat sich neben anderen dieser Lehre im ganzen angeschlossen; sie kam den älteren Führern des Humanitätszeitalters wie gerufen, besonders was die erste Hälfte der Erklärung anlangt[2]). Im Grunde genommen aber ist sie alt und wurzelt in der griechischen Philosophie. Daß man über irgendeine Tatsache zugleich Lust und Unlust empfinden kann, hat, soweit ich sehe, zuerst Platon beobachtet, der in seinem 'Philebos' das ganze Gebiet der menschlichen Lustempfindung durchnimmt und dabei auch auf jene seltsame Erscheinung zu sprechen kommt. Kurz berührt hatte er sie schon in seiner scharfen Abweisung der tragischen Dichtung im zehnten Buche des 'Staats', wo er auf einen freilich besonders stark ins Auge springenden Fall gemischter Gefühle hinweist, der die ganze Frage wieder und wieder in Fluß ge-

---

[1]) Zuerst erschienen in den „Neuen Jahrbüchern", herausgegeben von Ilberg, I. Abteilung, Bd. 23, S. 377 ff.

[2]) Was die heutige wissenschaftliche Behandlung der Mischgefühle angeht, so verweise ich vor allem auf die im folgenden mehrfach benutzte Schrift von R. Baerwald, die in den Kreisen der Nichtpsychologen bis heute nicht so beachtet worden ist, wie sie verdient: 'Psychologische Faktoren des modernen Zeitgeistes' (= Schriften der Ges. f. psychologische Forschung, Heft 15, Leipzig, A. Barth, 1905). Beachte u. a. die Begriffsbestimmung auf S. 33: „Unter Gefühlsmischung versteht der psychologische Sprachgebrauch ein Nebeneinander von Lust und Unlust, bei dem die Selbstwahrnehmung noch eine Analyse der beiden Elemente vorzunehmen vermag. Wo dagegen die innere Beobachtung auf eine scheinbar einheitliche Emotion stößt, in der sich aber doch, in Anbetracht der mitwirkenden Gefühlsursachen, sowohl Lust wie Unlust vermuten läßt, da redet man von gemischten Gefühlen (Mischgefühlen)."

Digitized by Google

bracht hat: „Die Tragödie", sagt Platon, „vermag selbst die Besten unter den Menschen zu verderben, denn sie lehrt sie, das an anderen zu bewundern, dessen sie sich schämen würden, wenn es bei ihnen selbst geschähe: sie freuen sich der Klage . . . Hören wir den Homer oder irgendeinen anderen Tragödiendichter einen Helden darstellen, der da leidet und sein Weh in langer Rede ausströmen läßt, oder solche, die (in ihren Schmerzen) singen und an die Brust schlagen, so weißt du, daß dann auch die Besten unter uns Lust empfinden; da geben wir uns dem Eindrucke hin und lassen uns voll Mitleid hinreißen und preisen voll Eifer den als einen guten Dichter, der uns am besten derart mitzuspielen weiß [1])." Ein solcher Genuß aber, meint Platon, sei höchst gefährlich, da auf diese Weise das sonst mit aller Kraft im Zaume gehaltene Rührselige (θρηνῶδες) in unserer Brust neue Nahrung erhalte und die Oberherrschaft über unsere Vernunft gewinnen könne; wir lassen uns nur zu leicht gehen, wenn es sich um das Leiden eines a n d e r e n handelt, und nehmen ihm seine Klagen nicht übel, wenngleich wir uns selbst ihrer schämen würden. Platon berührt weiterhin die moralische Seite der Sache und wirft der dichterischen Nachahmung vor, daß sie alles, was in uns eintrocknen sollte, wie die Wollust, den Zorn u. dgl., durch unsere Sympathie mit dem Helden gleichsam anfeuchte und damit zu neuem Leben erwecke; aber er bemerkt kaum die eigentliche psychologische Schwierigkeit, wie denn nun das an sich Unerfreuliche unter gewissen Umständen, besonders in künstlerischer Darstellung, Lust erregen könne.

Genauer geht Platon in seiner späteren Zeit auf die Frage der gemischten Gefühle ein. Der 'Philebos', eins jener Gespräche, die sich der dialogischen Form nur noch sehr äußerlich bedienen, ist der Frage nach dem höchsten Gut gewidmet: Lust oder Weisheit? Platon sagt: Beides — in der richtigen Mischung, und entwirft dann vor seinem nichtsahnenden Schüler ein überraschend farbenreiches Bild von dem, was man so im gewöhnlichen Leben „Lust" nennt. Was die Hauptfrage des Dialogs angeht, so ist das höchste Gut nur da zu finden, wo sich Weisheit und reine Lust miteinander verbinden, jene reine Lust, wie sie nach Platon schon Farbe und Form, auch Wohlgeruch, vor allem aber Kenntnisse hervorbringen — ge-

[1]) Polit. X 605 CD.

Digitized by Google

rade als kennte Platon nicht jene Faustische Qual des Wissensdranges, über die er doch früher auch geklagt hatte. Nicht in das höchste Glücksgefühl eingehen kann dagegen jene große Menge von Lustempfindungen, die irgendwie mit Unlust vermischt sind; entsprechend seiner scharfen Scheidung zwischen körperlichen und seelischen Vorgängen nimmt Platon auch verschiedene Arten solcher Mischungen an. Was zunächst die rein körperliche Lust und Unlust angeht, so hängt sie mit der allgemeinen Beschaffenheit unseres Leibes zusammen; unbedingte Empfindungslosigkeit kommt nur dem Göttlichen oder dem reinen Geistesleben des Weisen zu, der weder Freude noch Schmerz kennt[1]); im übrigen aber wechseln wir zwischen der Auflösung und der Wiederherstellung der harmonischen Einheit unserer Natur; wird diese Einheit zwischen dem Unbegrenzten (dem materialen Prinzip) und dem Begrenzten (dem formalen Prinzip) gestört, so überwiegt das erstere, und es entsteht Unlust; wird dagegen das harmonische Verhältnis wiederhergestellt, so empfinden wir Lust, deren Eintritt also von vorangehender Unlust bedingt ist; als solche „Auflösung" der Harmonie nennt Sokrates etwa den Hunger, den Durst, die Hitze und Kälte, als „Herstellung" die Beseitigung jener schmerzlichen Zustände. In allen diesen Fällen ist es der Körper selbst, der Lust und Unlust erlebt. Rein seelische Lust oder Unlust gewährt dagegen die Erwartung, die auf das Gedächtnis begründet ist, also auf die Erinnerung der einst über die Schwelle des Bewußtseins getretenen Lust- und Unlustempfindungen. Nur eine besondere Art dieser Erinnerungen, die sich nach Platon rein auf seelischem Gebiete abspielen, ist die Begierde. Körperliches Unbehagen und seelische Lust können sich aber nun auch verbinden, wenn z. B. der Mensch unter schwerer Krankheit seufzt, aber sein Geist auf Heilung hofft[2]). In diesem Falle liegt es ja klar zutage, daß wir es mit einer gemischten Empfindung zu tun haben; aber auch da, wo nur der Körper oder nur die Seele in Betracht kommt, weiß Platon die eigentümliche Doppelnatur vieler Gefühlserlebnisse nachzuweisen. Diese

[1]) Phil. 33 B.

[2]) In diesem Falle, wo sich Lust und Schmerz auf ganz verschiedene Vorgänge oder doch Glieder einer Kette von Vorgängen beziehen und schwerlich als Einheit erlebt werden, dürfte man heute wohl eher von Gefühlsmischung als von gemischten Gefühlen reden.

Digitized by Google

uns so wertvollen Erörterungen führt er aber nicht etwa aus rein psychologischem Interesse, oder weil er die gemischten Empfindungen ihrer ganzen Bedeutung für unser Seelenleben entsprechend würdigen wollte, vielmehr mustert er sie nach einem ziemlich dürren, logischen Schema und nur, um sie alle miteinander als solche zu verwerfen, die um ihrer Unzulänglichkeit willen unmöglich mit in jenen Zustand eingehen können, den er das „höchste Gut" nennen würde. Sie gelten ihm nur als ein Fall der falschen, auf Irrtum beruhenden Lust- und Unlustregungen. Sind doch die größten, heftigsten Lüste immer von den stärksten Schmerzen, von den bedenklichsten Zuständen bedingt; welche Lust empfindet nicht der Fieberkranke, wenn sein Durst gestillt wird, und doch ist sein Leiden damit um nichts gebessert; so wenig, wie die ekstatische Lust zügelloser Gesellen auf einen gesunden Seelenzustand schließen läßt.

Von da kommt also Platon auf jene Lusterregungen zu sprechen, die nicht rein, sondern mit Schmerz vermischt und darum nach seiner Meinung etwas Unvollkommenes sind. Wieder ist seine Einteilung schematisch. Die Lust kann die Unlust überwiegen, die Unlust kann aber auch die Oberhand haben, oder es können beide einander gewachsen sein. Er redet nur von der mit überwiegender Unlust verbundenen Lust; dafür geht er dann alle möglichen Fälle dieser Verbindung durch. Ein sehr lehrreiches Beispiel geben die an der Krätze Erkrankten, die ihren quälenden Hautausschlag so lange jucken, bis ein wollüstiger Kitzel den Schmerz auf eine Weile vertreibt oder vielmehr zu vertreiben scheint. Ähnlich der Frierende, der sich erwärmt, der Schwitzende, der sich abkühlt. In allen diesen Fällen spielt sich Lust wie Unlust auf rein körperlichem Gebiete ab. Von einer anderen Art der Mischung, die Seele und Körper betrifft, war oben die Rede. Bleiben noch die Mischungen aus Lust und Unlust übrig, die nur den Geist angehen. Hier greift Platon am tiefsten, obwohl er nach unserer Anschauung vorbeigreift: hier hat er für die künftige Erörterung ästhetischer Fragen die wichtigsten Anregungen ausgestreut. Zu dieser Gruppe rechnet er, ohne sich über die Art der Mischung von Lust und Unlust im einzelnen auszulassen, etwa „Zorn, Furcht, Verlangen, Wagemut, Liebesschmerz, Eifersucht, Neid und dergleichen mehr" [1]). Was die Wehmut und die Sehnsucht anlangt, so liegt

[1]) 48 E ff. Ich folge oben der Übersetzung von Schleiermacher.

Digitized by Google

die Mischung auf der Hand, obwohl sie Platon nicht näher erklärt, für den Zorn aber verweist er auf Homer [1]), der ihn „süßer als Honig" genannt habe. Dann aber geht er besonders ausführlich auf die von der dramatischen Kunst erweckten Mischgefühle, vor allem auf das Komische ein. Nur kurz erinnert Sokrates seine Genossen daran, daß bei der Aufführung von Tragödien die Zuschauer unter lebhaftem Ergötzen Tränen vergießen [2]). Platon wird also auch hier dem eigentlich tragischen Erlebnis nicht gerecht; er hält sich an die rein physiologische Lust an der Durchrüttelung der Seele, an jene ekstatischen Ausbrüche des 'θρηνῶδες', wie sie freilich bei seinen Zeitgenossen nicht selten sein mochten [3]). Aber er übersieht die mehr positiven, erhebenden Wirkungen, die wir heute beim Lesen der antiken Dramen vor allem verspüren, und die der historische Sokrates sicherlich ebensogut verspürt hat. Auch das Problem des Komischen hat Platon nicht richtig gesehen, geschweige denn gelöst. Immerhin dringt er doch wenigstens von einer einzelnen Seite her tiefer in das höchst verflochtene Gewebe der komischen Stimmung ein. Er erklärt die Lust an der Komödie aus der Schadenfreude, der lustvollen Abart oder Abwandlung des Neides, welcher an sich einer Unlustregung nahe verwandt ist; der Schade, über den wir uns freuen, ist die Selbstüberschätzung eines anderen, mag es sich nun um Reichtum oder körperliche Schönheit oder (der wirksamste Fall) um die eigene Klugheit handeln; ist nun derjenige, der an solcher Selbstüberschätzung leidet, uns nicht geradezu ver-

[1]) Ilias XVIII 107 ff.

[2]) Phil. 48 a: καὶ μὴν καὶ τάς γε τραγικὰς θεωρήσεις, ὅταν ἅμα χαίροντες κλάωσι, μέμνησαι.

[3]) Der moderne Psychologe würde in dem, was Platon der Tragödie nachsagt, die Erregung von „prickelnden", nicht aber von „ruhigen" Mischgefühlen sehen. Zu diesen gehört das Tragische im engeren Sinne, zu jenen die Lust an dem bloß Traurigen, an der Aufregung, an alledem, was uns die Tragödie des Naturalismus und der Neuromantik geboten hat. Es ist ganz bezeichnend, daß die Vertreter modernster Kunstbestrebungen das griechische Drama in diesem Sinne aufgefaßt haben, und daß auch sie eine einzelne, in der späteren Zeit der griechischen Bühne freilich sehr häufige und von allem am meisten ins Auge springende Wirkung der Tragödie als die einzige oder doch hauptsächliche ansehen. Man denke an die 'Erneuerungen' des Sophokles durch Hugo v. Hofmannsthal und lese, was Gerhart Hauptmann in seinem 'Griechischen Frühling' über die Tragödie zu sagen hat. Überall wird viel mehr die instinktmäßige als die geistige Wirkung betont.

Digitized by Google

haßt, und sind die Folgen seiner Unwissenheit nicht verderblich, wie bei Machthabern ohne genügende Selbsterkenntnis, so ist die an sich unlustvolle Regung des Neides (über die Stellung, die der andere sich selber geben will), so weit mit Vergnügen gemischt, daß wir davon komisch berührt werden [1]). Platon nähert sich hier auf einem Umwege immerhin dem, was neuerdings Volkelt in seinem 'System der Ästhetik' [2]) mit dem ganzen Rüstzeug moderner Philosophie eindringlich als Grundlage des komischen Eindrucks festgelegt hat. Diese Grundlage des Komischen ist das Nichternstnehmen dessen, was ernst genommen werden will; doch muß sich diese Erfahrung erst steigern zu jenem spielenden Überlegenheitsgefühl, das eine nichtästhetische Unlust ausschließt, mag sie sich nun auf die komische Person selber und auf ihr Schicksal oder auf das ihrer Umgebung beziehen. Denn an sich kann ja das Umschlagen von Ernst in Nicht-Ernst „im Betrachter auch Ärger, Unwillen, Gram und andere Affekte erzeugen, die das Eintreten eines komischen Eindrucks schlechterdings ausschließen". Volkelt scheidet Fälle der persönlichen und der objektiven Gefährdung, wie wir sie schon andeuteten. „Es genügt also nicht, daß sich in dem Betrachter Ernstnehmen in Nichternstnehmen auflöst; es muß überdies noch der Betrachter diese Auflösung mit einer Art Darüberhinausseins, mit einer Art souveränen Bewußtseins betrachten . . . Zu jenem Umschlag muß noch diese geistesfreie Haltung hinzutreten. Dieses spielende Überlegenheitsbewußtsein allererst setzt den Punkt auf das i." Gerade den aber hat Platon nicht gefunden; die antike Ästhetik analysiert wohl die einzelnen Bestandteile des ästhetischen Eindruckes, aber sie übersieht die selbständige und eigentlich maßgebende Bedeutung ihrer aktiven Verbindung in der Seele des Zuschauers; es handelt sich eben nicht um eine einfache Addition, nicht bloß um ein gleichzeitiges Bestehen verschiedener Regungen in unserer Seele, sondern um deren freies Spiel; das gilt für das Komische und in bestimmtem Sinn für das Tragische; aber der Begriff des Spiels in diesem Sinne ist der antiken Philosophie fremd. Übrigens verweist Platon von der Tragik und Komik des Theaters auf die „große Bühne der Welt" [3]).

Er hat den Weg gewiesen, auf dem dann Aristoteles vorwärts schreiten sollte. Auch dieser hat sich zunächst mit den ästhe-

[1]) Phil. 49, 50. [2]) A. a. O. II 360 ff. [3]) Phil. 50 B.

Digitized by Google

tischen Mischgefühlen zu beschäftigen gehabt, wie sie besonders das Drama erregt. Seine Auseinandersetzungen über das Komische sind uns nicht erhalten, und was das Tragische anlangt, so setzt der Verfasser des Büchleins über die „Poetik" die „der Tragödie eigene Lust" mehr voraus, als daß er viele Worte darüber verlöre. Immerhin lassen doch seine Andeutungen hier und seine genaueren Ausführungen im letzten Buche der 'Politik' über die „Katharsis" deutlich genug erkennen, worin für ihn der Lustgehalt der an sich unlustvollen Erregungen besteht. Zwar sagt er auch das nicht geradezu, wie es ihm denn bei diesen Ausführungen weder um das Ästhetische noch um das Psychologische, sondern um die moralische Rechtfertigung der Tragödie gegen die Einwände Platons zu tun ist[1]), aber was er sagt, überzeugt uns davon, daß auch nach seiner Meinung die Tragödie sich mit der Erregung von Furcht und Mitleid an das θρηνῶδες im Menschen wendet, welches Wort er freilich nicht gebraucht; nur sieht Aristoteles in diesen Affekten so wenig wie in irgendwelchen anderen von Hause aus minderwertige Regungen der Menschennatur, die unterdrückt werden müßten: Platon will nur die männlich-heroischen Regungen gelten lassen und verwirft eine Kunst, die sie nach seiner Ansicht nicht bestärkt; Aristoteles will das Gefühlsleben auch disziplinieren, aber nicht durch Beförderung einiger und Verdrängung anderer, sondern durch die Zurückführung aller Regungen auf das rechte Maß, und er begrüßt die Kunst und gerade auch die tragische als willkommenen Bundesgenossen bei diesem Werke. Im Grunde der Menschennatur schlummert das Bedürfnis, sich auch einmal von Zeit zu Zeit auszuweinen oder die erregende Gewalt des Schreckens, den wollüstigen Reiz der Furcht zu empfinden; im Leben können diese Neigungen sich nicht betätigen, und wenn es geschieht, so überwiegt die unlustvolle Einwirkung der realen Erlebnisse auf unseren Lebens- und Selbsterhaltungstrieb die Lust an der Erregung so sehr, daß nur eine mehr einseitige und keinesfalls erfreuliche Gesamtwirkung zustande kommt. Aus Scheu vor dem Übel, das in der Wirklichkeit mit dem Bemitleidenswürdigen und Furchtbaren verbunden ist, wird also eine Fülle von Erregungen dieser Art in uns erstickt, und zwar zu unserem Schaden, wenn sie nicht auf irgendeine Weise „abreagiert" werden. Dazu hilft nun gerade die Tragödie, welche die Gefühle

[1]) Vgl. S. 103 ff. dieses Bandes.

Digitized by Google

der Furcht und des Mitleids ohne Beeinträchtigung durch reale Nebenwirkungen in uns auslöst. So schwingt neben dem Gefühl der Trauer und der Beängstigung die Lust an der Erregung selber mit, und hier erst finden wir den gemischten Charakter dieser unlustvollen Erregungen rein ausgeprägt, der sich uns im Leben meist nur in sehr unvollkommener Weise darstellt. Daß dies die Meinung des Aristoteles ist, zeigt uns deutlich die wichtige Stelle in der 'Rhetorik' I, Kap. 11, 12.

Nirgends spricht Aristoteles, soweit ich sehe, von der läuternden Wirkung der Tragödie, von der Auflösung des Mitleids in reine Menschlichkeit, der Furcht in das Erhabene; er bleibt durchaus bei den unmittelbaren Affektwirkungen stehen. Was die tragischen Erregungen von den ihnen entsprechenden realen unterscheidet, ist nur dieses, daß bei jenen die starke Unlustwirkung gemildert wird, die im bürgerlichen Leben aus der Rücksicht auf uns und auf unsere Mitmenschen entsteht und den mit jeder starken Erregung verbundenen Lustgehalt für Mitleid und Furcht fast unmerklich werden läßt. So findet jenes Bedürfnis, diese Regungen auch einmal zu „genießen", erst im Theater seine Befriedigung. Vielleicht kommt noch ein anderes dazu, worauf u. a. A. v. Berger hingewiesen hat, und was mit dem soeben Dargelegten nahe verwandt ist. Im Leben mit seinen Kämpfen bleibt eine große Reihe von Affektspannungen ungelöst — vielleicht gerade, um jene peinlichen Wirkungen gewisser Affekte zu vermeiden, von denen soeben die Rede war. Diese „angeschoppten" Gemütsbewegungen, die allmählich bei einzelnen Individuen „habituell" geworden sind, wollen auf eine unschädliche Art „abreagiert" werden; das vermag das Theater zu leisten — nebenher, würden wir sagen. Aristoteles dringt jedenfalls nicht tiefer in das Geheimnis des Tragischen ein. Aber er weiß, daß in der Tragödie nur mit besonderer Deutlichkeit hervortritt, was den unlustvollen Affekten, soweit sie stark empfunden werden und sich entsprechend betätigen können, doch auch im Leben innewohnt. Davon spricht der Philosoph dann ausführlicher in seiner 'Rhetorik', besonders im 11. Kapitel des ersten Buches. Hier kommt er freilich auf die künstlerischen Erlebnisse nur sehr kurz und nebenher zu sprechen, indem er die Lust erwähnt, die uns jede Bereicherung unseres Wissens bereitet; augenscheinlich führt er die Freude an der ästhetischen Darstellung schlechtweg auf die Wahrnehmung der

Digitized by Google

Ähnlichkeit, also auf die Reizung unseres Erkenntnistriebes zurück. Tatsächlich wirkt nun diese Art von Lustempfindung, z. B. bei dem Genusse naturalistischer Kunstwerke, mit, und sie kann, wie Aristoteles (hier und in der 'Poetik' Kapitel 45) ausführt, auch einen an sich unangenehmen Gegenstand ästhetisch reizvoll machen [1]: aber Aristoteles übersieht, daß die Naturtreue allein kaum hinreicht, eine befriedigende Wirkung zu erzielen; und er weiß auch für die Tragödie nichts anderes vorzubringen als die Lust an der Peripetie und an dem „Mit-knapper-Not-gerettet-Werden", die für ihn beide unter die Kategorie des „Wunderbaren" fallen; das 18. Jahrhundert hätte hier wohl von dem „Neuen" gesprochen, wir würden, was Aristoteles meint, vielleicht einfach als das „Interessante" ansprechen. Von der Gemütswirkung des Tragischen ist damit noch nichts gesagt. Auch der Wert der starken Erregung als solcher bleibt unberücksichtigt, selbst wo der Philosoph von realen Gefühlen redet. Er liebt es, die Lust an der Unlust aus der Assoziation solcher Vorstellungen zu erklären, die nicht als begleitende Bewußtseinsinhalte, sondern als unmittelbarer Gegensatz der unlusthaltigen Grundvorstellung empfunden werden. So erinnert er an das Wohlgefühl, das uns bei dem Gedenken an überstandene Mühen befällt; aber er redet hier nicht von dem Reiz der interessanten Situation, die nun nicht mehr beklemmend, sondern mit reiner Spannung wirkt. Er bleibt auch nicht bei dem Hochgefühl des Sieges stehen, sondern fällt fast ins Philiströse, indem er sich auf das behagliche Gefühl der Sicherheit beruft [2], die wir in der Erinnerung an eine früher

---

[1] ἐπειδὴ δὲ τὸ μανθάνειν τε ἡδὺ καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιάδε ἀνάγκη ἡδέα εἶναι οἷον τό τε μιμούμενον, ὥσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητική. καὶ πᾶν δ ἂν εὖ μεμιμημένον ᾖ, κἂν ἡ μὴ ἡδὺ αὐτὸ τὸ μεμιμημένον· οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμός ἐστιν, ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει. καὶ αἱ περιπέτειαι καὶ τὸ παρὰ μικρὸν σῴζεσθαι ἐκ τῶν κινδύνων· πάντα γὰρ θαυμαστὰ ταῦτα. Rhet. I 11 24. Der ausgezeichnete Kommentar von Cope-Sandys (3. ed. Cambridge 1877, I 28 ff.) leitet die intellektuelle Freude am Kunstwerk aus der Entdeckung irgendwelcher neuer Züge ab, die erst durch die Vergleichung von Urbild und Abbild möglich werde. Das trifft, meine ich, den Gedanken des Aristoteles doch nicht ganz; was der Anerkennung der „Ähnlichkeit" eines Bildwerks und dem Bemerken des „Wunderbaren" in einer Tragödie an Lustwerten gemeinsam ist, das ist die Freude an der eigenen, erhöhten intellektuellen Beschäftigung.

[2] τούτου δ' αἴτιον, ὅτι ἡδὺ καὶ τὸ μὴ ἔχειν κακόν. Ebd. § 8.

Digitized by Google

bestandene Gefahr doppelt schätzen. Und so wenig, wie hier, versteht er den eigentlichen Sinn der herangezogenen Homerstellen, wo er von der Süßigkeit des Zornes redet. Auch da das Kontrastgefühl, das dem Ärger über die verletzte Würde antworten muß: Zorn, meint er, wirke insofern (und nur insofern) erquickend, als sich mit ihm die Aussicht auf Rache verbindet [1]); einem Menschen, der unserer Rache unerreichbar ist, zürne man nicht oder so gut wie nicht. Daran ist so viel richtig, daß die Unmöglichkeit, einen angetanen Schimpf zu rächen, den eigentümlichen Lustgehalt des Zornes bis zur Unerkennbarkeit herabmindern kann. Aber aus der negativen Vorbedingung für das Eintreten der Lust macht Aristoteles ihre positive Erklärung, um dann das so gewonnene Resultat zu verallgemeinern: „So ist mit den meisten Begierden eine Art von Lustempfindung verbunden: entweder gewährt die Erinnerung an eine früher einmal erlangte Lust uns Freude oder die Hoffnung auf eine zukünftig zu erlangende." Beides sucht Aristoteles an dem Beispiel des Fieberkranken zu erläutern, das ja schon Platon herangezogen hatte: In seinem Durste erinnere sich der Kranke der Labung, die ein Trunk ihm gewährt habe, und hoffe zugleich auf eine neue Erquickung. Wenn wir hier allenfalls von einer Gefühlsmischung sprechen könnten, wie schon oben bemerkt, so nähert sich doch das weitere von Aristoteles herangezogene Beispiel der Liebessehnsucht schon viel stärker unserem Begriffe des gemischten Gefühls. Freilich erklärt er ein wenig rationalistisch, der Liebende spreche so gern von der abwesenden Geliebten oder denke an sie, weil er „m e i n e , daß er durch dieses Gedenken mit ihr gleichsam in merkbarer Verbindung bleibe" [2]); und so viel ist gewiß: die gefühlsmäßige Vergegenwärtigung des Abwesenden kann den Unlustgehalt des Trennungsgefühls weit genug überwinden, um ein in der Hauptsache doch lustvolles Mischgefühl hervorzubringen, falls es sich etwa nicht um dauernde Trennung, vielleicht um den erst vor kurzem erfolgten Tod eines geliebten Menschen handelt. In solchem Falle freilich wird der starke und frische Schmerz keine Lust aufkommen lassen [3]); im übrigen aber bleibt die ausgezeichnete

[1]) Nichts wesentlich Neues bietet demgegenüber Rhet. II Kap. 2 § 1.

[2]) ἐν ἅπασι γὰρ τοῖς τοιούτοις μεμνημένοι οἷον αἰσθάνεσθαι οἴονται τοῦ ἐρωμένου. § 11.

[3]) Daß Aristoteles die Durchbrechung der Lust, wenigstens im ästhetischen

Digitized by Google

Beobachtung des Philosophen zu Recht bestehen, daß der geliebte Mensch selbst dann unser ganzes Glück ausmache, wenn er uns durch seine Abwesenheit Schmerz bereitet: „Die Lustempfindung entspringt daraus, daß wir uns seiner erinnern und ihn gleichsam mit unseren Augen vor uns sehen, in seinem Handeln und in seinem ganzen Sein.“ [1]) Und er beruft sich auf das Homerische Bild, wie z. B. Achilleus bei seinen Myrmidonen sehnsüchtige Klagen hervorruft, indem er ihnen von der nächtlichen Erscheinung des Patroklos erzählt [2]). Mit dieser Erklärung, die am Schlusse dem Gefühlscharakter des Erlebnisses besser gerecht wird als am Anfang, hat Aristoteles das Beste gegeben, was die Antike zu der ganzen Frage beigesteuert hat; sein Hauptverdienst bleibt, auf die Tatsache der gemischten Gefühle überhaupt deutlicher hingewiesen zu haben, die Erklärung des Phänomens selber ist ja bis heute noch nicht eindeutig gelungen. Von Platon und Aristoteles aber sind dann alle diejenigen abhängig, die sich sonst im Altertum mit den Mischgefühlen beschäftigt haben.

Wichtiges Material bieten die Schriften des Plutarch dar, insbesondere wieder mit Bezug auf die durch die Kunst erregten Mischgefühle. Mit großem Behagen erzählt er mehrfach (und nicht in allen Einzelheiten übereinstimmend) [3]) die berühmte Geschichte von dem Tyrannen Alexander von Pherai, der durch die tragische Wucht der „Troerinnen“ des Euripides so aus der Fassung gebracht wurde, daß er mitten in der Vorstellung aufsprang und den Künstler beinahe bestraft hätte, weil er ihn, den unbarmherzigen Mörder so vieler Mitbürger, durch das Schicksal der Hekabe und der Polyxena zu Tränen hinriß [4]); hübsch sagt Plutarch, der Tragöde

---

Zustande, durch allzu starke Unlustwirkung kannte, zeigen seine Ausführungen über die Tragödie, Poet. Kap. 14.

[1]) ἡ μὲν γὰρ λύπη ἐπὶ τῷ μὴ ὑπάρχειν, ἡδονὴ δ' ἐν τῷ μεμνῆσθαι καὶ ὁρᾶν πως ἐκεῖνον, καὶ ἃ ἔπραττε, καὶ οἷος ἦν. Rhet. I Kap. 11 § 12.

[2]) Ilias XXIII 107 ff. Die Redensart kommt aber öfters bei Homer vor, vgl. auch Cope-Sandys a. a. O. S. 209.

[3]) De Alexandri Magni fortuna, Or. II (Moralia ed. Didot S. 409) und Vita Pelop. c. 29. Vgl. S. 98 und 121 dieses Bandes.

[4]) Ἀλέξανδρος ὁ Φεραίων τύραννος, θεώμενος τραγῳδόν, ἐμπαθέστερον ὑφ' ἡδονῆς διετέθη πρὸς τὸν οἶκτον. ἀναπηδήσας οὖν ἐκ τοῦ θεάτρου, θᾶττον ἢ βάδην ἀπῆει, δεινὸν εἶναι λέγων, εἰ τοσούτους ἀποσφάττων πολίτας, ὀφθήσεται τοῖς Ἑκάβης καὶ Πολυξένης πάθεσιν ἐπιδακρύων. οὗτος μὲν οὖν μικροῦ

Digitized by Google

habe die Seele des Tyrannen wie Eisen zum Schmelzen gebracht, und erklärt die Tatsache damit, daß sich Alexander zu leidenschaftlich aus der Lust habe in Schmerz versetzen lassen; er deutet also richtig an, wenn auch ohne klare Einsicht in den Sachverhalt, daß die ästhetische Gleichgewichtslage des Gemüts hier durch ein reales Schmerzgefühl gestört wurde[1]); nur dürfte es sich nach Plutarchs Meinung auch bei dem normalen Verhalten des tragischen Zuschauers wieder mehr um das handeln, was wir Gefühlsmischung nennen, als um ein Mischgefühl; denn die „Lust", die der Tyrann vorher verspürt hatte, würde er wohl kaum auf den Ausgleich zwischen jenen Lust- und Unlustregungen zurückführen, die der tragischen Stimmung allein zu verdanken sind. Wenigstens hält er es anders in der Stelle seiner „Tischgespräche", wo er, im Hinblick übrigens auf die Komödie und nicht die Tragödie, die Frage erörtert: „Warum sieht man die Nachahmung des Zornes und der Betrübnis mit Vergnügen, während uns die wirklichen Ausbrüche dieser Leidenschaften unangenehm sind?"[2]) Das Kapitel ist von großer Bedeutung, weil es uns nicht bloß die hausbackene Meinung des Plutarch selber vorführt, sondern auch die Ansicht der epikureischen Richtung immerhin erkennen läßt. Den Anlaß zur Erörterung gibt das Vergnügen über die Darstellung zornmütiger, furchtsamer oder trauriger Personen, die wir im Leben nicht ohne Unlust ansehen würden. „Die Epikureer", erzählt Plutarch, „gaben fast alle, wie mit einem Munde, dieses als Grund an, daß der bloße Nachahmer dieser Leidenschaften vor demjenigen, der sie wirklich empfindet, insofern einen großen Vorzug hat, daß er ihnen nicht unterworfen ist; wir hätten also, da wir dies wüßten, unsere Freude und Vergnügen daran. Ich suchte hierauf die Sache auf eine andere Art zu erklären. Da dem Menschen, sagte ich, das Denken und die Liebe zur Kunst angeboren ist, so finden wir auch an allem, was auf eine verständige und künstliche Art gemacht wird, Geschmack

---

καὶ δίκην ἐπράξατο τὸν τραγῳδόν, ὅτι τὴν ψυχὴν αὐτοῦ καθάπερ σίδηρον ἐμάλαξεν. A. a. O. S. 409.

[1]) Ungeschickterweise ist an der anderen Stelle von einer Aufwallung des Schamgefühls, der Reue über seine Grausamkeit die Rede. Vgl. die Darstellung bei Aelian, Varia XIV 40.

[2]) Ich folge oben im ganzen der trefflichen Plutarchübersetzung von Kaltwasser.

Digitized by Google

und bewundern dessen glückliche Ausführung. So wie die Biene aus einem natürlichen Hange zum Süßen alle Pflanzen, die etwas Honigartiges enthalten, begierig aufsucht, ebenso pflegt auch der Mensch, dem die Natur die Liebe für das Schöne und Geschmack für die Kunst verliehen hat, jedes Meisterstück, jedes Werk, das von Verstand und Einsicht zeugt, zu bewundern und hochzuschätzen. Wenn man einem kleinen Kinde zugleich ein Brot und einen aus Mehl geformten kleinen Hund oder Stier vorsetzt, so wird man finden, daß es den letzteren vorzieht. Und wenn man ihm ein Stück rohes Silber und einen Becher oder eine andere Figur aus Silber nebeneinander hinstellt, so wird es sicher zuerst nach demjenigen greifen, woran es Merkmale von Verstand und Kunst wahrnimmt. Daher kommt es, daß Kinder an rätselhaften Reden und Scherzen, deren Sinn etwas dunkel und verwickelt ist, so großes Vergnügen finden. Denn Zierlichkeit und Kunstfleiß sind der Natur des Menschen so ganz entsprechend und ziehen den Geist auch ohne vorhergegangenen Unterricht an sich. Wer wirklich erzürnt oder betrübt ist, der zeigt bloß einige gemeine Leidenschaften und Gemütsbewegungen; aber bei der Nachahmung, wenn sie gut ausgeführt wird, ist immer Kunst und Geschicklichkeit sichtbar. Dies macht uns Vergnügen, jenes aber Unannehmlichkeit. Gleiche Empfindungen haben wir auch bei den für die Augen gemachten Kunstwerken. Der Anblick eines kranken oder sterbenden Menschen macht auf uns immer einen sehr unangenehmen Eindruck; aber mit Vergnügen und Bewunderung betrachten wir das Porträt des Philoktetes und die Bildsäule der Iokaste, auf deren Gesicht, wie man sagt, der Künstler etwas Silber unter das Erz gemischt hat, um diesem desto mehr das äußere Ansehen einer sterbenden und abgezehrten Person zu geben."

„Dieser Umstand, fuhr ich fort, ist für die Kyrenaiker ein sehr wichtiger Beweisgrund gegen euch, ihr Herren Epikureer, daß das Vergnügen, welches wir vermittels der Augen und Ohren empfinden, keineswegs in den Werkzeugen des Gesichts und Gehörs, sondern in dem Verstande selbst seinen Sitz hat. Das unablässige Geschrei einer Henne oder Krähe klingt unseren Ohren äußerst widrig und unangenehm; aber wir hören doch mit Vergnügen zu, wenn jemand dieses Geschrei auf eine geschickte Art nachahmt. Ebenso ist der Anblick schwindsüchtiger Personen für unsere Augen beleidigend,

Digitized by Google

und doch pflegen wir Gemälde und Bildnisse derselben sehr gern zu betrachten, weil unsere Seele, so wie es auch ihre Natur mit sich bringt, an allen Arten der Nachahmung Vergnügen findet."

Die ganze Erklärung des Plutarch ist nichts als eine ziemlich langatmige Erklärung dessen, was Aristoteles mit wenig Worten als die Freude an der gelungenen Nachahmung und an der Beschäftigung unseres Erkenntnistriebes geschildert hat — zwischen beiden hat eben die Antike nicht so scharf geschieden wie die moderne Psychologie [1]).

Aber auch was die Gegner Plutarchs anführen, steht bereits bei Aristoteles zu lesen: die Freude über die eigene Sicherheit als Erklärungsgrund für das Vergnügen, das wir an unlustvollen Gegenständen haben können; tatsächlich müssen die Epikureer diesen Gedanken gehegt haben, ja bereits bei Lukrez wird er sehr bewußt formuliert, als Programm gleichsam der ganzen geistigen Haltung der Sekte gegenüber den verworrenen Dingen dieser Welt. Der Anfang des zweiten Buches seines Gedichtes lautet in Knebels Übersetzung:

Süß ist's, anderer Not bei tobendem Kampfe der Winde
Auf hochwogigem Meer vom fernen Ufer zu schauen,
Nicht als könnte man sich am Unfall andrer ergötzen,
Sondern dieweil man es sieht, von welcher Bedrängnis man frei ist.
Süß auch ist es, zu schau'n die gewaltigen Kämpfe des Krieges
In der geordneten Schlacht, vor eignen Gefahren gesichert.
Aber süßer ist nichts, als die wohlbefestigten heitern
Tempel innezuhaben, erbaut durch die Lehre der Weisen:
Wo du hinab kannst sehen auf andere, wie sie im Irrtum
Schweifen, immer den Weg des Lebens suchen und fehlen,
Streitend um Geist und Witz, um Ansehn, Würde und Adel,

[1]) Scharf hält Baerwald a. a. O. S. 74 ff. beide auseinander: „Die Freude an der Übereinstimmung mit der Wirklichkeit ist identisch mit jenem Gefühl und Triebe, den wir in der Kunst wie im Leben als Wirklichkeitssinn bezeichnen. Sie läßt sich teilweise, aber auch nur teilweise, reduzieren auf unsere Vollkommenheitsfreude an der Kunstfertigkeit und Einsicht dessen, der da nachbildet oder darstellt. Denn fielen beide ganz zusammen, so dürften wir keine Unlust empfinden, wenn die fehlende Harmonie zwischen Kunstwerk und Leben aus einer Absicht des Künstlers hervorgeht und somit keinen Schluß auf sein Unvermögen erlaubt. Trotzdem ärgert uns die Verlogenheit, die mit Fleiß durchgeführte Schönfärberei, und beweist dadurch, daß uns die Naturtreue an sich, nicht bloß als Probe des Könnens, ein ästhetischer, intellektueller oder praktischer Wert ist."

Digitized by Google

Tag und Nacht arbeitend mit niemals rastendem Streben,
Sich zu dem Gipfel der Macht, empor sich zu drängen zur Herrschaft.
Ach unselige Geister, verblendete Herzen der Menschen!
In welch finsterer Nacht und unter welchen Gefahren
Wird dies Leben verbracht, der Moment! Es liegt ja vor Augen,
Daß die Natur für sich so heiß nichts fordert, als daß wir,
Ist der Körper von Schmerzen befreit, des Geistes genießen
Heiteren Sinns, entfernt von Furcht und jeglicher Sorge.

Lukrez spricht hier nicht von der Tragödie, überhaupt nicht von dem reinen ästhetischen Zustande des künstlerisch genießenden Menschen, sondern von der seligen „Ataraxie" des Philosophen: aber es ist gar nicht zu verwundern, daß seine Worte seit den Tagen der Renaissance wieder und wieder herangezogen und oft genug für eine sehr philiströse Erklärung des tragischen Erlebnisses verwendet worden sind.

Daß die Frage nach den Mischgefühlen auch in der peripatetischen Schule selbst nicht ruhte, zeigt uns ein Abschnitt in den 'Ethischen Problemen' des Alexander von Aphrodisias[1]), der unter Septimius Severus als Professor zu Athen wirkte und sich als klassischer „Exeget" des Aristoteles bewährte. So werden wir auch von ihm keine neuen Offenbarungen, aber, seiner ganzen Art entsprechend, eine in manchen Einzelheiten genauere Formulierung der Meinung seines Meisters erwarten dürfen. Die Frage, die er sich stellt, ist diese: „Wie es möglich ist, daß man zu gleicher Zeit Lust und Unlust empfindet, falls damit Gegensätze gegeben sind?"

Wenn es unmöglich ist, führt er aus, daß einem Entgegengesetztes zu gleicher Zeit begegnet, wie kann es dann sein, daß man Lust und Unlust auf einmal empfindet? Solches erleben doch die Durstigen, wenn sie trinken, die Hungrigen, wenn sie essen, und die Krätzigen, wenn sie sich jucken; entweder ist also die Lust nicht das Gegenteil der Unlust, oder unsere Grundvoraussetzung ist falsch. Da ist nun folgendes zu beobachten: nicht das ist schlechtweg unmöglich, daß wir zu gleicher Zeit kontrastierende Gefühle erleben, sondern daß sich beide Gefühle auch auf denselben Gegenstand beziehen; wir dürfen also nicht schlechtweg jeder Art „Lust" jede Art „Unlust" gegenüberstellen, z. B. der Lust an einer wissenschaftlichen Überlegung nicht die Unlust des Durstes, sondern jeder

[1]) πῶς οἷόν τε ἅμα τὸν αὐτὸν ἡδεσθαι καὶ λυπεῖσθαι, εἰ ἐναντία ταῦτα. Alex. Aphrod. Quaest. I 12 (Suppl. Arist. II 2 S. 24 f. ed. Bruns, Berlin 1892).

Digitized by Google

Lust aus einem bestimmten Anlasse nur die Unlust aus demselben Anlasse, welche beide man freilich unmöglich zur gleichen Zeit empfinden kann; wir können also, fährt Alexander fort, nicht zu gleicher Zeit Freude und Betrübnis über die Erkenntnis einer mathematischen Tatsache erleben, und es ist ebenso unmöglich, daß ein Hungriger über seinen Hunger zu gleicher Zeit Lust und Unlust verspürt; dagegen ist es sehr wohl möglich, daß er zu gleicher Zeit Unlust über seinen Hunger und Freude über seine Mahlzeit verspürt; denn die Unlust steht da nicht der ihr entsprechenden Lust gegenüber. Die Unlust bezieht sich auf den Mangel, die Lust auf seine Abhilfe; darum wird der Hungernde, solange er der Hilfe bedarf, sich der Hilfe freuen, zugleich aber der Hilfe bedürfen und insofern Schmerz empfinden. Daß Lust und Unlust nicht aus derselben Quelle fließen, ergibt sich daraus, daß der Hungrige, wenn er nicht gespeist wird, nur Unlust verspürt. „Somit ist der Mangel nur an der Unlust schuld, die Befriedigung aber an der Lust allein, und die Krätzigen, die sich jucken, empfinden nicht Unlust über das Jucken, sondern darüber, daß sie des Juckens bedürfen. So verspürt auch, wer zu essen bekommt, Unlust nur über das Bedürfnis, nicht über die Speisung."

Wo also für uns der eigentliche Schwerpunkt des Problems liegt, daran geht die peripatetische Analyse geflissentlich vorbei; daß wir zu gleicher Zeit über denselben „Gegenstand" oder doch über verschiedene „Seiten" oder „Eigenschaften" eines solchen entgegengesetzte Gefühle verspüren oder daß mit dem Gefühl der Unlust an sich schon ein Lustwert gegeben sein kann, diese Möglichkeiten werden nicht erörtert, sondern von vornherein als absurd abgetan. Die Alten haben das Problem wohl verspürt: Platons Erwähnung der Wonnen der Wehmut, auch sein zorniger Hinweis auf das „Weinerliche" im Menschen, das sich in der Tragödie austoben wolle, streift nahe an das Richtige. Auch Ovid redet (Trist. IV 3, 37 f.) von der „Lust der Tränen":

Fleque meos casus! est quaedam flere voluptas:
Expletur lacrimis egeriturque dolor.

Und Lukrez scheint die entgegengesetzte Erfahrung eines gewissen Angstgefühls zu kennen, das mitten im Freudenrausch aufsteigt (IV 1133 f.):

Digitized by Google

medio de fonte leporum
Surgit amari aliquid, quod in ipsis floribus angat. —

Aber was ästhetisch gestimmte Gemüter in einzelnen Augenblicken stark und wahr fühlen mochten, dem konnte die Philosophie der Zeit noch nicht gerecht werden. Auch die Neuplatoniker sind, soviel ich sehen kann, über die Andeutungen des Platon im wesentlichen nicht hinausgekommen.

Diese Tatsachen erklärt ein Blick auf den Entwicklungsgang der griechischen Psychologie[1]). Das griechische Denken über die Seele steht eben von Anfang an unter der Einwirkung uralter, mythologischer oder doch vorwissenschaftlicher Vorstellungen. Von einer einheitlichen Erfassung und Erklärung des ganzen Bereiches seelischer Erlebnisse ist keine Rede. Neben der überirdischen, in dem Körper wie in einem Gefängnis eingeschlossenen Seele steht da die Psyche niederer Art, deren Wirkungen in den allgemeinen Naturzusammenhang eingegliedert sind. „Diese nach zwei Seiten hin gerichtete Anpassung erklärt sich daraus, daß die Menschheit mit der Geisterwelt wie mit der der belebten Außenwelt früher bekannt war als mit den Bewußtseinsvorgängen an sich. Erst sehr viel später sind die Tatsachen des Geistes aus ihrer doppelten Gebundenheit, der religiösen und der physischen, gelöst worden." Ansätze zu einer tiefergreifenden Selbstbeobachtung hat es freilich frühe gegeben, und eine Fülle von Material konnte Aristoteles verwenden, den Dessoir „eine enzyklopädische Natur und sozusagen das Zentralbureau der griechischen Wissenschaft" nennt. „Er verstand es in unvergleichlicher Weise, den gesammelten Wissensbestand zu organisieren und mit neuen Gedanken zu durchdringen. Dennoch kam nichts Einheitliches dabei heraus." Die Vorgeschichte der griechischen Psychologie rächte sich hier ebenso wie die vorwiegend rationalistische Methode des griechischen Denkens. Darunter leidet vor allem seine Analyse des menschlichen Affektlebens. Hier geht es doch im allgemeinen so, wie unsere Beispiele zeigten; mag der Grieche auch mit einem Worte wie Unlust oder Unruhe „ein Merkmal des erlebten Gemütszustandes beschreiben", gleich darauf betont er um so stärker „die rationalisierende Zurückführung

[1]) Vgl. M. Dessoir: Abriß einer Geschichte der Psychologie (= Die Psychologie in Einzeldarstellungen, herausg. von Ebbinghaus und Meumann, Band IV), Heidelberg 1911; hier vgl. bes. S. 20 f., 29 f., 36.

Digitized by Google

auf das vorgestellte künftige Übel" oder Gut, und „eben diese Ableitung hat weiterhin besondere Beachtung gefunden".

Noch in der Renaissance war niemand imstande, z. B. das Problem des Tragischen ganz unbefangen zu würdigen. Und die Erörterung wurde dadurch wahrlich nicht gefördert, daß ein so belesener, gelehrter und einflußreicher Mann wie Vincentius Madius in seinem weitschichtigen Kommentar zur 'Poetik' (1550, S. 111 ff.) die von uns besprochenen Stellen aus dem 'Philebos', der 'Rhetorik' und aus Alexander von neuem zugänglich machte. Ihr weiteres Nachleben kann hier nicht verfolgt werden, aber sie haben in ihrer Art nachgewirkt, besonders in der Ästhetik, bis das 18. Jahrhundert mit seiner fast als Sport betriebenen Seelenanalyse neue Mittel und Wege zum Verständnis des Tragischen erschloß.

Digitized by Google

Goethe und das Problem des Tragischen.[1]

(1917)

Am 9. Dezember 1797 schrieb Goethe an Schiller: „Ich kenne mich zwar nicht selbst genug, um zu wissen, ob ich eine wahre Tragödie schreiben könnte, ich erschrecke aber bloß vor dem Unternehmen und bin beinahe überzeugt, daß ich mich durch den bloßen Versuch zerstören könnte." Damals lagen die tragischen Dichtungen seiner Jugend längst hinter ihm, der 'Tasso' war vollendet, und der neue Plan des 'Faust' nahm in seiner Einbildungskraft allmählich festere Form an. Dramatische Dichtungen tragischen Gehaltes waren also zum mindesten seinem Wesen nicht fremd, wenngleich die entschlossen tragische Grundstimmung, von der ersten Empfängnis des Stoffes an bis in alle Einzelheiten der Ausführung durchgeführt, ihm augenscheinlich ferner lag als dem Dichter des 'Wallenstein'. Seine Worte zeigen aber, daß er über das Problem des Tragischen und über sein eigenes Verhältnis zu ihm ernsthaft nachgedacht hatte. Es verlohnt sich, seine Stellungnahme zu einer der schwierigsten Fragen der Ästhetik kurz zu überblicken: wir gehen einen Weg, der schon verschiedene Male geschritten worden ist[2]), hoffen aber durch stete Berücksichtigung des Verhältnisses zwischen dichte-

[1]) Zuerst erschienen im 4. Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft (Weimar 1917), S. 3 ff.

[2]) Zuerst von H. Düntzer: Goethes Ansichten über das Wesen der Tragödie (Goethe-Jahrbuch 3, 132 f.), der sich aber, wie der Titel seiner Abhandlung zeigt, nicht auf das Problem der tragischen Wirkung beschränkt; zuletzt in der recht förderlichen, wenn auch das Thema nicht ganz erschöpfenden, kleinen Schrift von P. Petersen: Goethe und Aristoteles (Braunschweig, Westermann, 1914). Hier steht natürlich Goethes Verhältnis zu dem griechischen Philosophen im Vordergrunde. Übrigens übersieht Petersen, der sonst die ältere Literatur benutzt hat, das viel umstrittene Büchlein von H. Baumgart: Aristoteles, Lessing und Goethe (Leipzig, Teubner, 1877), dessen Verdienst gerade in der Herausarbeitung von Goethes Ansicht über die „Katharsis" liegt, sowenig wir heute Baumgarts Auffassung im ganzen zustimmen können.

Digitized by Google

rischer Theorie und Praxis bei Goethe um ein Stückchen vorwärts zu kommen.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein hat jede Erörterung über Wert und Wirkung der Tragödie und vor allem über das Phänomen, daß eine stoffliche Unlust hervorrufende Handlung ästhetische Lust erwecken kann, bei der 'Poetik' des Aristoteles ihren Ausgang genommen. Auch was das Mittelalter, ohne dies Büchlein zu nennen und zu kennen, über Tragödie und Komödie gefaselt hatte, geht letzten Endes auf unverdaute Belehrungen des späten Altertums zurück, dessen Grammatiker und Rhetoriker wieder mittelbar oder unmittelbar auf den Überlieferungen des Stagiriten und der peripatetischen Schule fußten [1]). Auch die Erklärungen des 6. Kapitels der 'Poetik' und besonders der aristotelischen Lehre von der „Katharsis", die in der Renaissance aufkamen und späterhin wenig umgestaltet wurden, waren oft gewaltsam genug: aber gerade in der ärgsten Verballhornung regte sich am meisten selbständiger Geist, der sich nur nicht mit eigenen Theorien hervorwagte und darum keinen vollen Erfolg haben konnte. Auch diese Ästhetiker standen noch unter der Nachwirkung jener spätantiken Anschauungen über die Bestimmung der Tragödie, und sie wirkten ihrerseits wieder auf die wirklich in modernem Geist geführten Erörterungen des 18. Jahrhunderts hinüber, das sich ganz allmählich aus den Fesseln des Aristoteles befreite, um dann einer unbefangeneren Würdigung der Probleme Platz zu schaffen. So zieht sich eine nie abgerissene Kette der Untersuchungen von den ältesten bis zu den neuesten Zeiten hin, und für die moralische Abschreckungs- und Abhärtungstheorie, für Lessings Mitleidslehre wie für Schopenhauers und E. von Hartmanns tragischen Pessimismus, für Batteux' Nachahmungstheorie und Dubos' 'Bewegungslehre' finden wir die Keime im fruchtbaren Erdreich des Altertums und eine Fülle von wertvollen Anregungen in den Aristoteles-Kommentaren und den scheinbar selbständigen Poetiken der Renaissance. Auch wo die tragische Dichtung sich freier zu regen beginnt, knüpft doch auf lange hinaus die Theorie mittelbar oder unmittelbar an die 'Poetik' des Aristoteles an.

[1]) Vgl. W. Cloetta: Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Bd. I (Halle, 1890). Ferner S. 103 ff. dieses Bandes und meine Einleitung zu dem S. 206, Anm. 2 genannten Briefwechsel Lessings. (Geschichte der Theorie des Tragischen im 17. und 18. Jahrhundert.)

Digitized by Google

In diesem Geleise bewegte sich der Knabe Goethe, als er sich aus den Abhandlungen und Vorreden des Corneille und Racine über das Wesen der Tragödie zu unterrichten versuchte, bis er den ganzen „Plunder" unmutig auf die Seite warf [1]); ebensowenig scheint ihm die Abhandlung Nicolais über das Trauerspiel genützt zu haben, die er ein wenig später gelesen haben mag [2]). Und als er von den Bearbeitern und Umdeutern zur Quelle selbst zurückging, als er in seiner Leipziger Studentenzeit, vielleicht auf Lessings Anregung hin, nach dem Büchlein des Aristoteles griff (natürlich in der damals vielgelesenen Übersetzung von Gottscheds Schüler Curtius aus dem Jahre 1753), da wollte sich die erhoffte Klärung wieder nicht einstellen. Goethe gesteht ein Menschenalter später ein, daß er damals „von dem Sinne des Werkes gar nichts begriffen habe" [3]). Aristoteles ging eben von der unmittelbaren, empirischen Wirkung griechischer Tragödien aus, von denen der junge Goethe keine lebendige Anschauung besaß. Ebensowenig aber konnten ihm Lessings scharfsinnige Zergliederungen helfen, die das zeitgenössische Drama und selbst dasjenige Shakespeares immer unter dem Gesichtswinkel der aristotelischen Lehre betrachteten. Freilich war Lessings Mitleidstheorie in ihrer Art ganz modern, und er deutete mit demselben Rechte, nur mit bedeutend mehr Geist als unzählige Vorgänger, sein eigenes tragisches Erlebnis in die Worte des Philosophen heinein — aber dieses Erlebnis war doch in der ganzen Lebensstimmung eines Geschlechtes begründet, das damals schon im Absterben war. Der literarischen Jugend konnte der mitleidigste Mensch so wenig als der beste erscheinen, wie sie der dramatischen Kunst den Ausgleich zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig in Furcht und Mitleid oder gar jene bessernde Rückwirkung auf das menschliche Leidenschaftsleben zugestehen wollte, ohne die Lessing nun doch einmal nicht auskommen konnte. Und Goethe hatte den Mut, abzulehnen, was ihm nicht gemäß war. Er schimpfte, soweit wir sehen können, nicht gleich anderen Strudelköpfen der Geniezeit auf das 'Regelbuch' des Aristoteles, aber er

---

[1]) 'Dichtung und Wahrheit', Buch 3 gegen Ende (Werke 26, 170).

[2]) Vgl. seine Besprechung von Sulzers 'Cymbeline' in den 'Frankfurter gelehrten Anzeigen' von 1772 (Werke 37, 225). Nicolais Abhandlung ist abgedruckt in der auf S. 206, Anm. 2 dieses Bandes angeführten Angabe.

[3]) An Schiller, 3. Mai 1797.

Digitized by Google

kümmerte sich auch nicht darum. Mit unverhohlenem Spott begrüßten die 'Frankfurter gelehrten Anzeigen' Sulzers moralisierend-enge Theorie, die doch noch den jungen Schiller zeitweilig in ihren Bann zwingen sollte, und die auf den Schulen eifrig ‚traktiert" worden sein mag. Goethe hielt sich an Shakespeare als sein tragisches Muster, das er natürlich wieder durch Herders Brille, aber schließlich doch mit eigenen Augen las. Herder hatte viel dafür getan, daß die Mitwelt Shakespeares Tragödie als ein organisches Kunstwerk, als notwendigen, von innen heraus einheitlich gegliederten Ausdruck einer künstlerisch erschauten Welt im Kleinen erfassen lernte. Aber die Weltanschauung, auf die er Shakespeares Weltbilder letzten Endes doch immer wieder bezog, oder die er in die englische Tragödie heineinlas, war derjenigen Leibnizens noch recht verwandt. Shakespeares Stücke sind ihm „dunkle kleine Symbole zum Sonnenriß einer Theodizee Gottes", die denn auch wohl nicht ohne gewisse unergründliche Tiefen noch ohne irrationale Beimischungen sein können. In diesem Sinne faßt Herder offenbar dasjenige auf, was wir „tragisch" im eigentlichen Sinne nennen würden: aber sein Standpunkt ist so hoch, daß die Schmerzensrufe des leidenden Erdensohnes kaum mehr an sein Ohr dringen, wie in Leibnizens 'Theodizee' die Übel vor uns dahinschmelzen, sobald wir nur einmal das Auge „in die Sonne gestellt" haben. Herder trat seinem Shakespeare als denkender Betrachter, Goethe trat ihm als schaffender Dichter und warmfühlender Mensch gegenüber.

Er hatte es bereits, seinem Faust vergleichbar, „im Leben auf allerlei Weise versucht und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen"; und er war sicherlich zuzeiten recht geneigt, mit den andern „Stürmern und Drängern" sich in die trotzige Haltung des „großen Kerls" zurückzuziehen, der mit dem gemeinen Pack um ihn her nichts zu tun haben will, wenn er vielleicht auch den Angriffen der „Vielzuvielen" schließlich unterliegen muß. In dem Lichte dieser aus Heroismus und Sentimentalität gemischten Stimmung dürfte der junge Dichter seine tragischen Personen jeweils von vornherein gesehen haben. So erliegt Götz von Berlichingen, als der „rohe, wohlmeinende Selbsthelfer in wilder anarchischer Zeit"[1]), unschuldig-schuldig seiner Vertrauensseligkeit und seinem ehrlichen Wunsche die Welt nach seinem Willen umzugestalten. Dazu paßt

[1]) 'Dichtung und Wahrheit', Buch 10 (Werke 27, 321).

Digitized by Google

vortrefflich, was Goethe Ende 1771 Herdern über seinen Plan eines „Sokrates" mitteilte: dem „philosophischen Heldengeist" will er „die Menge, die gafft", gegenüberstellen und „das pharisäische Philistertum der Meliten und Anyten, die Ursache nicht, die Verhältnisse nur der Gravitation und endlichen Übergewichts der Nichtswürdigkeit". Doch hat Goethe keinen seiner Pläne in diesem Sinne zu Ende geführt! Mindestens ein subjektives Bewußtsein des Helden von seiner Verschuldung sollte doch schon den ersten 'Götz' aus dem nassen Jammer des Rührstücks in das menschlich bedeutungsvolle Heldendrama hinaufheben, und Goethe hat seine endgiltige Absicht späterhin in 'Dichtung und Wahrheit' gewiß in den Grundzügen richtig dahin bestimmt: „Was von jener Sucht „[der jungen Zeitgenossen, nichts über sich zu dulden und sich von jedem vermeintlichen Druck zu befreien]" in mich eingedrungen sein mochte, davon strebte ich mich gleich im 'Götz von Berlichingen' zu befreien, indem ich schilderte, wie in wüsten Zeiten der wohldenkende, brave Mann allenfalls an die Stelle des Gesetzes und der ausübenden Gewalt zu treten sich entschließt, aber in Verzweiflung ist, wenn er dem anerkannten, verehrten Oberhaupt zweideutig, ja abtrünnig erscheint." [1]) Was hier, subjektiv genommen, als verhängnisvoller Irrtum oder, mit dem jungen Schiller zu reden, als „falsche Idee von Wirksamkeit und Einfluß" sich darstellt, äußert sich in der realen Welt als objektive Schuld, und diese hat Goethe in der zweiten Bearbeitung des 'Götz' noch zu betonen versucht. Wie unter dem Druck der Verhältnisse auch dem besten Wollen schwere Taten entspringen können, wie eine große Seele zugleich schuldig und unschuldig werden kann, das war das eigentliche tragische Lebensproblem des jungen Goethe, und hier wirkten eigene Erfahrungen wohl stärker ein als irgendwelche Theorie.

Hatte er doch schon in den ersten herben Erfahrungen seiner Jünglingszeit (vor allem wohl während der „Gretchengeschichte") unter seines Vaters und dann unter Herders strenger Zucht, vor allem aber angesichts des Schicksals seiner Friederike die mannigfachen Bindungen des menschlichen Willens und die Grenzen menschlicher Kraft kennengelernt. Seinen unbändigen Drang nach der Unterwerfung der Welt unter die Gesetze seiner tiefbewegten Brust hatte er längst einschränken lernen, aber die Schmerzen des Verzichts

[1]) Buch 12 (Werke 28, 142).

Digitized by Google

wirkten noch nach. Goethe spricht also nur sein eigenes Bekenntnis aus, wenn er von Shakespeares Stücken sagt: „Sie drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Willens, mit dem notwendigen Gange des Ganzen zusammenstößt." Nur erschien ihm der Untergang des Helden, der jene Grenzen überschreitet, nicht mehr als eine bloße Tatsache, etwa als das Ergebnis eines blinden Widerstrebens der starren Masse gegen den strebenden Geist, sondern als der notwendige und für das Bestehen des Ganzen unentbehrliche Ausgleich zwischen zwei Gewalten, ohne deren immer wieder einsetzendes Ringen kein Leben in der Welt vorhanden sein würde. Goethe hat keinen seiner Helden von vornherein aus schlechten Beweggründen das Ruhende angreifen lassen; auch ein Weislingen ist nicht schlecht, sondern schwach, und was ihn am schwersten belastet, seine Untreue gegen Maria, bedeutet doch eine unumgängliche Rückkehr zu seinem andren Selbst. Der Verlauf der Handlung aber verwickelt auch einen Götz von Berlichingen in Achtbruch und Rebellion und schmiedet einen Faust an die Seite des „Schandgesellen, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt". Wie sich der Dichter die tragisch-folgerechte Verderbnis des Willens innerhalb der Erfahrungswelt dachte, zeigt am besten sein freilich späterhin aus der Erinnerung hergestellter Plan zum 'Mahomet' im 14. Buch der Lebensbeschreibung [1]). Danach möchte „der vorzügliche Mensch das Göttliche, was in ihm ist, auch außer sich verbreiten. Dann aber trifft er auf die rohe Welt, und um auf sie zu wirken, muß er sich ihr gleichstellen; hierdurch aber vergibt er jenen hohen Vorzügen gar sehr, und am Ende begibt er sich ihrer gänzlich. Das Himmlische, Ewige wird in den Körper irdischer Absichten eingesenkt und zu vergänglichen Schicksalen mit fortgerissen". Es scheint, als hätte Goethe sich, zunächst wenigstens, die Notwendigkeit des tragischen Ablaufes, d. h. des unerbittlichen Unterganges eines von Hause aus zum Größten bestimmten Menschen nicht anders erklären können als durch die eben beschriebene Anschauung. War doch sein eigener Lebensweg ein fortgesetzter Streit gegen finstere Gewalten, ein ewiges Ringen um Ausgleich, um Frieden! Und wenn er wissenschaftliche Wahrheiten zunächst danach bewertete, wie weit sie ihn

[1]) Werke 28, 293 f.

Digitized by Google

in seinem inneren Leben, in der freien Überschau über das Ganze zu „fördern" vermochten [1]), so erwartete Goethe als Mensch von der Dichtung vor allem Befreiung von dem lastenden Druck des Allzumenschlichen, nicht aber eine Niederbeugung und Hemmung in seinem reinsten Streben. Das mag es uns verständlich machen, warum Goethe auf der Höhe seines Wirkens der Tragödie mit einem gewissen Mißtrauen gegenüberstand. In späteren Tagen hat er es paradox genug ausgesprochen: „Die Tragödie", sagte er einmal zu Riemer, „sei bloß für die Niederträchtigkeit. Kein Held sei so niederträchtig und jämmerlich, wie er in der Tragödie erscheint." Er sah nun in der Darstellung des Königs Ödipus, der sich selber die Augen ausreißt, nur „eine Dummheit", im Trauerspiel überhaupt das eigentliche Lustspiel, und nur die komische Auffassung des Menschen, wie sie Aristophanes gibt, konnte ihm jetzt eigentlich Tränen entlocken [2]). Aber schon in der 'Theatralischen Sendung' scheint Goethe mehrfach eine gewisse Geringschätzung gegen das Trauerspiel im üblichen Sinne anzudeuten, die mit harten Urteilen des Altertums merkwürdig zusammenstimmt. Wilhelm Meister und seine Freunde, heißt es da, verfielen bei ihren künstlerischen Belustigungen „gar bald aufs Trauerspiel: sie hatten gar oft sagen hören und glaubten es selbst, es sei leichter, ein Trauerspiel als ein Lustspiel zu machen und vorzustellen, und waren auch durchgehends bei jenem zufriedener als bei diesem, weil hier das Platte, Abgeschmackte, Unnatürliche gar schnell in die Augen fiel, dort aber sie sich selbst als erhabene Wesen vorkamen und nichts war, das ihnen das Schwülstige, Affektierte, Übertriebene ihrer tragischen Aktion mißbilligte." [3])

Immerhin enthält der Roman einige sehr wichtige Äußerungen Goethes über das tragische Erlebnis und seine objektiven und subjektiven Grundlagen. Wilhelm Meister geht vor unseren Augen sozusagen von Corneille zu Shakespeare über. Aber bei aller Bewunderung des großen Engländers, der ihm keine Gedichte, sondern aufgeschlagene, ungeheure Bücher des Schicksals zu vermitteln

[1]) Daß das kein „Pragmatismus" im modernen Sinn ist, hat Simmel (Goethe, S. 21 ff.) erwiesen.

[2]) Goethes Gespräche, 2. Aufl., 2, 254 f.

[3]) Buch 1 Kapitel 10 (Werke 51, 34). Vgl. ebenda die satirische Schilderung des Schauspielers, der „im tragischen Affekt weder Vater noch Bruder kannte und das Kind im Mutterleib nicht schonte".

Digitized by Google

scheint, und dessen Menschen, „die geheimnisvollsten und zusammengesetztesten Geschöpfe der Natur", ihm gleich Uhren mit durchsichtigem Zifferblatt und Gehäuse erscheinen [1]), bleibt im Grunde doch seine Auffassung von der französischen und von der englischen Tragödie die gleiche. Das geheimnisvolle Uhrwerk der Gestalten Shakespeares zeigt ihm „nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunden an, und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt". Da ist zwar nicht mehr von dem Widerspruch zwischen dem notwendigen Gang „des Ganzen" und der „prätendierten Freiheit des Willens" die Rede, aber Goethe betont doch neben der fein ausgearbeiteten Psychologie des Helden immer wieder das „Schicksal" als anderen Faktor in dem dramatischen Ganzen. Im Grunde liegt also immer noch die frühere Auffassung vor, wonach der Wille des tragischen Helden mit dem festen Gefüge der Welt zusammenstößt und sich in einer bestimmten Situation kämpfend zu bewähren hat. Und eben das glaubte Goethe nun auch wieder bei Corneille zu finden, dem er in seiner Sturm- und Drangperiode so trotzig den Rücken gekehrt hatte Wilhelm Meister bewundert diese Idealcharaktere: „Wenn wir unsere Halbgötter jeden wichtigen Schritt gesetzt und fest tun sehen und eines jeden Betragen kernhaft und ganz ist in der schröcklichen Lage, wie befriedigt werden wir und wie dankbar vergnügt kehren wir zurück, wenn uns die Verlegenheiten, die geteilten Gefühle so liebreich ängstlich, so wohl zu dem Schröcklichen stimmend in unser Herz gelegt werden." [2]) Diese Worte leiten uns zugleich zu dem subjektiven Erlebnis des Tragischen in der Seele des Zuschauers über; hierüber sagt uns der Dichter in seinem Roman bedeutend mehr als über die objektive tragische Lebensgestaltung. Freilich ist, was er sagt, nicht sehr selbständig. Die angeführten Worte berühren vor allem den tragischen Konflikt bei Corneille, die „Verlegenheiten, die geteilten Gefühle", die der Zuschauer wohl oder übel mitempfinden muß, weil sie ihm durch die „schröckliche" Stimmung des Ganzen so überwältigend nahegebracht werden. Das Gewaltsame des tragischen Eindrucks bleibt also bestehen, und die losen Bemerkungen am Schluß des 5. Kapitels im 2. Buche lauten ganz entsprechend. Wilhelm Meister hat einige Gedanken über die Frage aufgezeichnet,

[1]) Buch 5, Kapitel 10 (Werke 52, 161).

[2]) Buch 2, Kapitel 2 (Werke 51, 113).

Digitized by Google

„woher das Gefallen komme, das der Mensch am Drama, besonders am Trauerspiel hat". Im Grunde genommen verlaufen alle diese Einfälle in jenen Bahnen, in die Dubos auf Grund zahlreicher Vorgänger die Erörterung gelenkt hatte [1]). Ich denke an anderer Stelle zu zeigen, wie weit diese, von Dubos nur in der wirksamsten Weise vertretene, emotionalistische Richtung in ihren Wurzeln zurückreicht und, wie sie seit den Tagen der Renaissance immer mit der aufregenden, gewaltsamen Tragödiendichtung nach dem Muster des Seneca in lebhafter Wechselwirkung gestanden hat. Und unter diesem Gesichtswinkel sah doch Goethe in jenen bedeutsamen Jahren die tragische Dichtung überhaupt — wenigstens die energische, mit dem Tode des Helden endende Tragödie, die seinem reinen Geschmack eben deshalb wie etwas Überwundenes, wie eine würdige Beschäftigung grünender Jugend vorkam. So erinnern denn auch seine Sätze über die belehrende Wirkung des Dramas merkwürdig an den einst so schroff abgelehnten Sulzer, dessen Beweisgründe ihm hier gerade gut genug erscheinen, um den „Wert" der Tragödie zu erhärten. Freilich drückt sich Wilhelm Meister ungleich poetischer aus als der Schweizer Ästhetiker:

„Am stärksten wird das Volk gerührt von allem, was unter seine Augen gebracht wird . . . Was kann nun einen größeren Eindruck auf die Menge machen, als wenn der Held selbst gleichsam vor ihnen aus dem Grabe aufersteht, vor ihnen handelt, spricht, sein Innerstes entdeckt, leidet und in der erdichteten Gefahr zuletzt umkommt? Wie viele Tausende werden unwiderstehlich nach einer Exekution, die sie verabscheuen, hingerissen, wie ängstet sich die Brust der Menge für den Übeltäter, und wie viele würden unbefriedigt nach Hause gehen, wenn er begnadigt würde und ihm der Kopf sitzen bliebe? Das sprudelnde Blut, das den bleichen Nacken des Schuldigen färbt, besprengt die Einbildungskraft der Zuschauer mit unauslöschlichen Flecken; schaudernd, lüstern blickt die Seele wieder nach Jahren zu dem Gerüste hinauf, läßt alle fürchterlichen Umstände wieder vor sich erscheinen und scheut es, sich selbst zu gestehen, daß sie sich an dem gräßlichen Schauspiele weidet. Viel willkommener sind jene Exekutionen, welche der Dichter veranstaltet."

Hören wir da nicht den Dichter des 'Egmont' sprechen? Ähnlich hat Goethe die Hauptsätze des Dubos über das Verlangen des Menschengeistes nach Beschäftigung „in Musik gesetzt". Das darf uns aber nicht verführen, die tragische Begeisterung des jungen Wilhelm Meister zu Goethes eigenem Bekenntnis zu machen und

[1]) Réflexions sur la poésie et la peinture (1719).

Digitized by Google

die tiefe Ironie zu übersehen, womit er die ganze Angelegenheit behandelt. Shakespeare ist ihm nachher eben viel weniger Tragiker als Dichter und fast weniger Dichter als Prophet der Menschennatur!

Jedenfalls ist Goethe in der Weimarer Zeit von vornherein nicht in der Stimmung, Tragödien zu schreiben, und selbst der 'Faust' und 'Egmont' bleiben liegen. Kein Wunder, daß wir von ihm auch keine eingehende und einigermaßen ernst zu nehmende theoretische Äußerung über die Wirkung der Tragödie aus den Jahren bis zum Bunde mit Schiller besitzen.

Freilich entsteht in den „zehn Jahren" die 'Iphigenie', unstreitig eine Dichtung von tiefem, tragischem Gehalt; ja, die Leiden des Tantalidenhauses gehören sogar durchaus in jene Reihe tragischer Erlebnisse, die der junge Goethe mit Vorliebe angefaßt hatte. Auch Orest und Iphigenie d r o h t die Gefahr des Selbstverlustes inmitten der Wirren der Welt und unter dem Druck der finstersten Überlieferungen ihres Hauses. Aber sie werden aus dieser Gefahr gerettet, durch reine Menschlichkeit gerettet, in der eben der Dichter die einzige Gewähr für seine eigene Erlösung sah. Um diese Rettung glaubhaft zu machen, hat sich Goethe bemüht, alles, was das Gewissen der beiden Geschwister belasten könnte (Orests Muttermord, Iphigenies Lüge und den Fall des Bruders durch ihre Hand), zum Teil nur als möglich, nicht als wirklich, durchgehends aber als den Ausfluß einer Zwangslage hinzustellen, wo höhere Gewalten in das Willensleben des Menschen eingreifen. So bringt die 'Iphigenie' wohl tragische oder der Tragödie gemäße Situationen, aber sie selbst ist kein Trauerspiel im eigentlichen Sinn. In Wahrheit stemmen sich die Geschwister gar nicht dem ewig Notwendigen, dem Göttlichen entgegen, sondern irgendwelchen furchtbaren menschlichen Verhältnissen oder schicksalsmäßigen Rätselfragen, deren Auflösung der fromme Sinn des Dichters von dem Ungeheuren, das die Weltgeschicke lenkt, unnachsichtig fordert. Und das Ringen ist gleichsam mit einem einzigen, heldisch durchgeführten Gange für immer abgetan, die Seele der Geschwister für immer gerettet. Ähnlich wollte der Dichter noch auf der italienischen Reise eine 'Iphigenie in Delphi' gestalten, und wir brauchen nicht zu denken, daß er sich dabei von der 'Poetik' des Aristoteles habe leiten lassen, obwohl die Skizze der Handlung, die wir ihm verdanken, merkwürdig

Digitized by Google

gut zu jener Art des tragischen Planes stimmt, der eben der griechischen Poesie die Palme zuerkannt hatte. Die antike Fabel legte jene Situation nahe, wo Elektra die unerkannte Iphigenie als angebliche Mörderin ihres Bruders töten will und im letzten Augenblick von dem Mord der Schwester durch eine hinreißende Erkennungsszene zurückgehalten wird. Goethe war sicher: „Wenn diese Szene gelingt, so ist nicht leicht etwas Größeres und Rührenderes auf dem Theater gesehen worden.“ [1]) Also auch hier keine eigentliche Tragödie, sondern mehr ein Rührdrama edelsten Stils mit heroischem Stoff, und alle tragische Wirkung auf eine einzige große Situation beschränkt! Von eigentlichen Willenskonflikten kann da keine Rede sein. Was Orest und seine Geschwister innerlich durchzukämpfen haben, ist der Gegensatz zwischen ihrem reinen Gottesbewußtsein und der schiefen Stellung zum Leben, wozu die Außenwelt sie zu nötigen scheint: sie ringen um die Ausgeglichenheit ihrer Seele, die ihnen denn auch gleich ihrem Dichter zuteil wird.

Das eigentlich tragische Drama aber, dessen ist Goethe nun sicher, verlangt objektive Gegensätze, die sich in der Seele des Menschen widerspiegeln und nicht durch einen Aufschwung des reinen Willens hinweggeschafft werden können. In diesem Sinne hat Goethe später einmal [2]) zum Kanzler Müller geäußert: „Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. Sowie Ausgleichung eintritt oder möglich wird, schwindet das Tragische.“ Diese Erkenntnis, die gewiß älter ist als die Äußerung im Gespräch, läßt eine neue Form der Tragödie als möglich erscheinen; neu freilich nicht in dem Sinn, als hätte Goethe sie erfunden und um ihretwillen mit seiner ganzen dichterischen Vergangenheit und mit der Entwicklung des deutschen Dramas gebrochen. Erscheint doch schon Götz von Berlichingen, von einem bestimmten Gesichtspunkt aus gesehen, als Vertreter des ritterlichen Freiheitsgedankens gegen die Fürstengewalt und den ausgleichenden Geist der neuen Zeit; immerhin gibt das Weltgeschichtliche hier mehr den Hintergrund für ein im Grunde ganz persönliches, tragisches Schicksal ab. Der Ritter mit der eisernen Hand hat sich doch zunächst seiner eigenen

[1]) Italienische Reise, Bologna, 19. Oktober (Werke 30, 167 f.). Vgl. J. Vahlen: Aristoteles und Goethe (1873, Sitzungsberichte der Wiener Akademie vom 12. November), S. 224.

[2]) Am 6. Juni 1824 (Goethes Gespräche Bd. 3, S. 119).

Digitized by Google

Haut zu wehren oder für seinesgleichen einzustehen und kann nur nebenher an das Ganze und an den Wandel der Zeiten denken. Anders blickt Goethe seit der italienischen Reise auf die Händel der Welt. Von seinen naturwissenschaftlichen Arbeiten her ist ihm der „dynamistische" Gedanke des rhythmischen Wechsels von Einatmen und Ausatmen, Zusammenziehung und Ausdehnung geläufig[1]): die Begriffe „Polarität und Steigerung" dienen ihm von nun ab als Schlüssel zum Verständnis nicht bloß des „natürlichen", sondern auch des geistigen, des sittlichen, des gesellschaftlichen und des geschichtlichen Lebens. Überall ruft ein starkes Bestreben irgendwelcher Art ein Gegenstreben hervor, und aus dem Zusammenprall des Entgegengesetzten ergibt sich ein Höheres, Drittes, in dem die Gegensätze, wenn wir Hegels Ausdruck vorwegnehmen dürfen, „aufgehoben erscheinen". In diesem Sinne hat nun Goethe den 'Egmont' vollendet. Er bringt nach der Deutung von 'Dichtung und Wahrheit', die weniger dem jugendlichen Entwurfe, als dem ausgeführten Werke entspricht, einen Konflikt, worin „das Liebenswürdige untergeht und das Gehaßte triumphiert, sodann die Aussicht, daß hieraus ein Drittes hervorgehe, das dem Wunsche aller Menschen entsprechen werde" [2]). Es zeigt die Größe von Goethes Anschauung, daß er Alba durchaus nicht als d e n Verhaßten, sondern als Vertreter d e s dem Natürlich-Menschlichen Verhaßten, als Vertreter des Zwangs dargestellt, der innerhalb gewisser Grenzen für die Entwicklung der Menschheit geradeso notwendig ist wie die Freiheit, für die Egmont kämpft. Die großen Auseinandersetzungen zwischen beiden konnten erst dem gereiften Dichter gelingen; und erst jetzt wurde Antonio aus einem neidischen Gegner Tassos zu seinem wirklichen Gegenspieler, und die beiden Männer erscheinen als Feinde [3]), weil die Natur aus ihnen nicht e i n e n gemacht hat. Hier kann denn keine Rede mehr von Schuld und Verbrechen oder gar von „Niedertracht", sondern allenfalls von Verblendung des einzelnen sein, der sich selbst und seine Art unbedingt zu setzen

[1]) Vgl. E. A. Boucke: Goethes Weltanschauung, (Stuttgart 1907) und die Einleitung meiner Faustausgabe, S. 34 ff. (Leipzig 1924).

[2]) Buch 20 (Werke 29, 175 f.).

[3]) Vgl. das Verhältnis von Werner und Wilhelm Meister, wie es im Anfang des 19. Kapitels im 1. Buch der 'Theatralischen Sendung' geschildert ist (Werke 51, 71).

Digitized by Google

wagt. Und darin wurzelt Goethes neue Anschauung vom Tragischen. Ähnlich hat er sich ja in seiner Jugend ein merkwürdiges, neuplatonisch begründetes und eigenwillig ausgeführtes Gedankengebäude errichtet, um den Ursprung des Übels in der Welt überhaupt zu erklären: Luzifer, auf den die Gottheit alle Schöpferkraft übertragen hatte, erschaut die sämtlichen Engel so, wie er selbst von Gott geschaffen worden war, nämlich „nach seinem Gleichnis, unbedingt, aber in ihm enthalten und durch ihn begrenzt. Umgeben von einer solchen Glorie, vergaß er seines höheren Ursprungs und glaubte ihn in sich selbst zu finden, und aus diesem ersten Undank entsprang alles, was uns nicht mit dem Sinne und den Absichten der Gottheit übereinzustimmen scheint“ [1]). Das Verkennen der eigenen Bedingtheit und Besonderheit und der Notwendigkeit, sich mit anders Gearteten zu gedeihlichem Wirken zusammenszuschließen, wird nun zum Augsangspunkt aller Irrungen und Wirrungen. So muß sich Faust in einer während dieser Zeit entstandenen Szene, die einer neuen, aber noch nicht der letzten Phase in der tragischen Auffassung des Helden entspricht, den bitteren Spott des Mephistopheles gefallen lassen [2]), weil er „alle edlen Qualitäten auf seinen Ehrenscheitel häufen“ will, uneingedenk der Schranken des Individuums.

Theoretisch über seine neue Auffassung sich zu äußern, hatte Goethe keine Veranlassung. Aber bei der Neubearbeitung des ‘Wilhelm Meister’ ergab sich die Gelegenheit, die epische Gattung, die allmählich für ihn eine immer höhere Bedeutung gewonnen hatte, gegen die dramatische abzugrenzen. So kommt er im 7. Kapitel des 5. Buches der ‘Lehrjahre’ gelegentlich des ‘Hamlet’ auf wichtige Fragen der Poetik zu sprechen und macht dabei einige geistreiche, noch nicht abschließende, aber doch schon recht fördernde Bemerkungen über Stil und Wesen der Tragödie. Uns geht vor allem wieder die wichtige Frage nach der Bedeutung des Schicksals für die dichterische Handlung an. Im Roman will er dem Zufall „sein Spiel erlauben“, vorausgesetzt, daß die „Gesinnungen“ der Personen

[1]) Am Schluß des 8. Buches von ‘Dichtung und Wahrheit’ (Werke 27, 218 f.).

[2]) In der S. 160 erwähnten Unterredung mit Riemer spricht Goethe das paradoxe, aber tiefe Wort: „Das sogenannte Trauerspiel ist eigentlich das wahre Lustspiel, und das sogenannte Lustspiel das eigentliche Trauerspiel, wenn man über etwas weinen oder lachen dürfte“ (‘Gespräche’ 2, 254 f.).

Digitized by Google

doch immer die Oberleitung behalten. Anders im Drama, wo der Held zu einer gewissen Passivität verurteilt wird, und wo „das Schicksal die Menschen, ohne ihr Zutun, durch unzusammenhängende äußere Umstände zu einer unvorhergesehenen Katastrophe hindrängt". Ein solches Schicksal muß „immer fürchterlich sein und wird im höchsten Sinne tragisch, wenn es schuldige und unschuldige, voneinander unabhängige Taten in eine unglückliche Verknüpfung bringt" [1]). „Fürchterlich" also ist das Schicksal jetzt, nicht mehr eigentlich „schrecklich". Goethe denkt daran, daß der notwendige Gang des Ganzen den einzelnen rücksichtslos verschlingt, wo er sich ihm entgegenstemmt, oder wo er gerade als Mittel zu höheren Zwecken brauchbar erscheint; und eben da scheint sich ihm das „Tragische im höchsten Sinn", gleichsam das Tragische im Weltgrunde zu offenbaren, wo die Handlungen sich so verketten, daß wir keinen durchgehenden inneren Zusammenhang unter ihnen gewahren und schließlich doch das Leiden des Helden von irgendeiner Seite her durch seine Handlungsweise im ganzen oder im einzelnen ursächlich bedingt erscheint. Daß Goethe hierbei nicht an eine gemeine Schicksalstragödie dachte, zeigt sein 'Egmont' jedem vorurteilsfreien Beobachter. Nur den tieferblickenden Zuschauer wird es bei der großen Unterredung zwischen Egmont und Alba wie ein geheimnisvolles Wehen des Weltgeistes schaudernd ergreifen, und er wird ahnen, daß diese beiden Männer als Verkörperungen einseitig gewaltiger Lebensrichtungen notwendig beide verlieren müssen, damit das Ganze gewinne und fortschreite.

Bald sollte Goethe Gelegenheit finden, sich noch deutlicher auszudrücken. Das geschah, als er im Frühjahr 1797 mit Schiller in einen lebhaften Gedankenaustausch über das Wesen des Epos und des Dramas eintrat. Freilich kam es bei den beiden Freunden hierbei weniger darauf an, die seelischen Erlebnisse fest zu umgrenzen, die bald auf diese, bald auf jene Weise künstlerisch-dichterisch ausgedrückt werden sollten; sie wollten zunächst die äußere mit der inneren Form, die „Regeln" mit dem Wesen der Gattung in eine ursächliche Verbindung setzen. So leiteten sie zuletzt die Gegensätze zwischen dem Epos und dem Drama (und Drama bedeutet in

[1]) Schiller meldet Körner sein Einverständnis mit diesen Anschauungen Goethes am 2. Juni 1795.

Digitized by Google

diesem Briefwechsel fast immer so viel wie Tragödie) aus der Verschiedenheit der Kunst des Rhapsoden und des Mimen ab. Aber nebenher fallen doch einige Bemerkungen über das Wesen des Tragischen ab, die ein helles Licht auf die dramatischen Erzeugnisse der klassischen Zeit werfen. In diesem Zusammenhang ist uns Goethes Wort von großem Werte: „Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal oder, welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt, walten und herrschen; sie muß ihn niemals zu seinem Zweck, sondern immer von seinem Zweck abführen, der Held darf seines Verstandes nicht mächtig sein, der Verstand darf gar nicht in die Tragödie entrieren als bei Nebenpersonen zur Désavantage des Hauptheldeu usw. Im Epos ist es gerade umgekehrt, bloß der Verstand, wie in der 'Odyssee', oder eine zweckmäßige Leidenschaft, wie in der 'Ilias', sind epische Agentien." Goethe läßt also im Epos ein äußeres, übermenschliches Schicksal walten, im Drama ein innerliches; das ist die „entschiedene Natur des Menschen", das „Gesetz, nach dem er angetreten" ist, das „Selbst", dem er „nicht entfliehen kann", für das er also auch letzten Endes nicht verantwortlich ist, so sehr er sich vor seinem Gewissen innerhalb des gegebenen, geschichtlich-gesellschaftlichen Zusammenhanges für seine Handlungen verantwortlich erscheinen mag. Hinter dem „pragmatischen Nexus" der dramatischen Handlung gewahrt der Zuschauer, um mit Otto Ludwig zu reden, einen höheren, „idealen Nexus", und innerhalb dieses erscheint der tragische Held eben als der von einer tief in seiner Natur begründeten, aber doch „unzweckmäßigen" Leidenschaft „verblendete" Mensch nach Art der griechischen Tragödie, wie man sie eben im 18. Jahrhundert zu lesen pflegte!

Goethe hatte in dem Brief, dem die angeführten Worte entnommen sind (er ist vom 26. April 1797 datiert), Schiller um seine Meinung über die vorgetragenen Sätze gebeten. Soviel ich sehe, hat sich der Jenaer Freund nicht eingehend dazu geäußert, aber Goethe wartete auch seine Antwort nicht erst ab, sondern vertiefte sich, seinem Tagebuch zufolge, gleich an den beiden nächsten Tagen in die 'Poetik' des Aristoteles. Hier las er wohl mit innerer Zustimmung, der tragische Held solle weder eines Verbrechens schuldig, noch ganz unschuldig, sondern ein Mensch mittleren Schlages sein und durch

Digitized by Google

einen Fehler („Hamartia") zugrunde gehen (c. 13) [1]). Aber wie stach die ausgeklügelte, fast ausgerechnete Darstellung des alten Philosophen ab von Goethes tief gefühltem Erlebnis jener himmlischen Mächte, die Armen schuldig werden lassen, um ihn dann der Pein zu überantworten! Dennoch schrieb er, ohne auf den springenden Punkt nochmals einzugehen, in seinem nächsten Brief an Schiller, er habe die 'Dichtkunst' wieder mit dem größten Vergnügen durchgelesen: „Es ist eine schöne Sache um den Verstand in seiner höchsten Erscheinung: es ist sehr merkwürdig, wie sich Aristoteles bloß an die Erfahrung hält und dadurch, wenn man will, ein wenig zu materiell wird, dafür aber auch meistens desto solider auftritt." [2]) Schiller teilte Goethes Begeisterung für das griechische Werk, das beide wieder in der Übersetzung von Curtius lasen, und als Goethe am 19. Mai in Jena eintraf, muß die Rede sogleich darauf gekommen sein. Denn zum folgenden Tage verzeichnet das Notizbuch: „Abends bei Schiller, Fortsetzung des Gesprächs über des Aristoteles 'Dichtkunst' und die Tragödie überhaupt." Inwieweit dabei von dem Wesen des Tragischen die Rede gewesen sei, läßt sich nicht feststellen. Wahrscheinlich gingen beide sehr rasch auf näherliegende, technische Fragen über. In der kurzen Skizze 'Über epische und dramatische Dichtung', die Goethe am 23. Dezember 1797 an Schiller zur Begutachtung sandte, und worin er die Hauptergebnisse ihrer Erörterungen zusammengefaßt hatte [3]), finden wir nur noch ganz allgemeine Bestimmungen, die nicht einmal das Drama allein betreffen: Die Gegenstände des Epos und der Tragödie sollten „rein menschlich, bedeutend und pathetisch sein". Das Epos stelle den außer sich wirkenden, die Tragödie den nach innen geführten Menschen dar — worin wir wenigstens einen Anklang an das oben Gesagte vernehmen.

Es ist nicht ohne Reiz, aber auch nicht ohne eine besondere Schwierigkeit, von hier aus auf den neuen Faustplan zu blicken, den Goethe seit der Wiederaufnahme des Werkes, also eben seit 1797 verfolgte, und über den uns sowohl die Rahmengedichte des heute vorliegenden Werkes wie das vielbesprochene „erste Parali-

[1]) Vgl. S. 109 ff. dieses Bandes.

[2]) Brief vom 28. April 1797.

[3]) Werke 41 II, 220 (abgedruckt u. a. in meiner Ausgabe von Schillers Philosophischen Schriften (vgl. S. 184 dieses Bandes), S. 550 ff.

Digitized by Google

pomenon" den wichtigsten Aufschluß geben[1]). Gewiß, auch Faust ist „verblendet"; aber man kann nicht sagen, daß der Verstand in diesem Drama nicht mitspreche oder etwa nur „zur Désavantage des Hauptheldeu" bei Mephistopheles sich rege. Aber Faust ist eben kein tragischer Held im gewöhnlichen Sinne, er gehört auch nicht zu den „Niederträchtigen", die auf ihrer Laufbahn andauernd sinken; vielmehr ist er in einem ewigen Aufstieg begriffen, der aber auf dieselbe Weise zustande kommt, wie nach Goethes jetziger Anschauung sich aller Fortschritt in der Welt vollzieht: durch den fortwährenden Kampf des Entgegengesetzten, dem sich immer neue, immer höhere Stufen des Lebens entwinden. So ringen in Faust zu seiner Qual und zu seiner Erlösung jene beiden Seelen miteinander, über die er klagt, und deren Widerstreit der Herr mit überlegenem Humor als eine „Verworrenheit" ansieht, die der Klärung vorausgehen müsse. Da aber ein solches Ringen immer der Ausfluß eines leidenschaftlich-gewaltsamen Willens sein muß, wenn es überhaupt tragisch wirken soll, so stellt sich immer wieder die Frage ein, wie denn aus solchem Wirrwarr des Gefühls ein Aufstieg zu höheren, reineren Sphären überhaupt möglich sei. Das ist ein Problem, das der Humanismus des 18. Jahrhunderts aus der Faustsage herauslas. Lessing hatte es auf seine Weise zu lösen versucht: die Leidenschaft Fausts ist der ungebändigte Trieb nach Wahrheit; dieser ist, als Leidenschaft genommen, eine Verwirrung wie jede andere, aber er entspringt doch aus dem Edelsten des Menschen, und Gott kann ihn uns nicht in die Seele gegeben haben, um uns auf ewig zu verderben. Goethes Zeitalter glaubte nicht mehr an die allein beseligende Macht des Dranges nach Wahrheit. Das Leibnizische Tätigkeitsprinzip wurde hier gleichsam seines Inhaltes entkleidet und als reine Form aufgefaßt: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen." Das reine Streben ohne greifbares Ziel, nur in dem Bewußtsein, von allem Erreichten ewig unbefriedigt zu bleiben und im Genuß nach Begierde zu verschmachten, dies Streben mag durch tiefste Tiefen führen (vgl. die Blocksbergszene im ersten Teil), es leitet schließlich doch zu jenen Höhen empor, wo Faust seine Vollendung findet. Insofern nun jener ewig rege Trieb zunächst „in der Dumpfheit" und als Leidenschaft wirkt und Faust zu schweren Taten hinreißt, haben wir eine tragische

[1]) Vgl. meine Faustausgabe S. 34 ff.

Digitized by Google

Handlung vor uns; insofern aber derselbe Trieb mit einer Art notwendiger, innerer Dialektik sich selber fortwährend läutert, dringen wir über das für Goethes Empfinden unzweifelhaft Peinigende des Trauerspiels im engeren Sinne hinaus[1]). 'Faust' ist für ihn nur noch eine Tragödie in einem weiteren Sinne des Wortes: eine Dichtung von dem Leid des Lebens, das aber doch eine Aussicht auf Erlösung eröffnet, nur unter Abkehr von allem, was dem Philister als „Glück" und „Genuß" erscheinen mag.

Man versteht, daß Goethe so wenig wie Schiller der Anschauung Friedrich Schlegels zustimmen konnte, als vermittle die griechische Tragödie „die höchste Harmonie im allergewaltigsten, aber dennoch schönen Schmerz", die neuere dagegen offenbare „die höchste Disharmonie der zerrütteten Natur im dissonierenden Weltall, dessen tragische Verworrenheiten sie im getreuen Bilde schrecklich abspiegelt"[2]). Goethes klares Auge sieht eben oberhalb der empirischen Unstimmigkeiten ein höchstes, durch Kampf sich verwirklichendes Weltprinzip, dessen Walten uns der Gesang der Erzengel im Anfang seines 'Faust' so ergreifend ans Herz legt. Doch nahm er mit der Zeit Veranlassung, der zu jener Zeit so viel behandelten Frage nach den wesentlichen Unterschieden zwischen der alten und neuen Tragödie selbständig nachzugehen. Seit den Tagen der Stürmer und Dränger, besonders seit den 'Anmerkungen übers Theater' von J. M. R. Lenz[3]) war den griechischen Tragikern immer wieder ein düsterer Fatalismus, der modernen Bühne aber, besonders derjenigen Shakespeares, eine freiere Entfaltung des Menschen in seiner Eigenart zugesprochen worden. Shakespeare aber pflegte die romantische Schule gern für sich selbst in Anspruch zu nehmen und sein Drama der klassischen Tragödie geradeswegs gegenüberzustellen. Goethe, dem jede schroffe, ausschließliche Gegensätzlichkeit auf geschichtlichem wie auf natürlichem Gebiete zuwider war, und der allenthalben feine Übergänge und innere Beziehungen sah, suchte in der Schrift 'Shakespeare und kein Ende' die große Erscheinung des

[1]) Der moderne Neuklassizismus (Paul Ernsts) würde hier von der Integration des Ich reden.

[2]) Vgl. F. Schlegels Jugendschriften, herausg. von Minor, Band 1, S. 84ff. Dazu die 'Xenien', herausg. von Erich Schmidt und Suphan (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 8), Nr. 833 ff., Erklärung auf S. 213 f.

[3]) Vgl. meine 'Deutsche Dramaturgie', 2. Aufl., Bd. 1 (Hamburg), S. XXIII.

Digitized by Google

Engländers in den allgemeinen Entwicklungsgang der Tragödie einzuordnen. Freilich entging auch er hierbei nicht ganz der Gefahr des Konstruierens und Schematisierens, wie O. Walzel scharf hervorgehoben hat[1]). Auch er konnte sich nach allem, was wir gehört haben, nicht ganz von der fatalistischen Auffassung des griechischen Dramas losringen, die ja auch Schiller während jener Zeit bedeutsamer ästhetischer Erörterungen mit ihm geteilt hatte. Im Grunde faßte er nun (1813) doch nur in ziemlich schroffer Formulierung das zusammen, was er sich im Laufe der Jahre an Einsichten in das Wesen des ernsten Dramas errungen hatte. Schon 1797 hatte er ja den Begriff des Schicksals so weitherzig gefaßt, daß er das wenigstens vermeintlich selbständige Handeln des Menschen mit einschloß: „Das Schicksal oder, welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen." Damit kann die „prätendierte Freiheit unseres Willens", von der Goethe in seiner Jugend gesprochen hatte, zur Not noch bestehen. Aber das eine Mal liegt der Nachdruck mehr auf dem Müssen, das andere Mal auf dem Wollen. Nun verwandelt Goethe sehr geschickt das objektive „Müssen", das ja eine völlige Ausschaltung des eigenen Willens bedeuten könnte, sehr glücklich in ein „Sollen", in eine Verpflichtung, wozu irgend etwas in der Seele des Helden (und auch in der des Zuschauers) notwendig „ja" sagt. „Vorherrschend in den alten Dichtungen ist das Unverhältnis zwischen Sollen und Vollbringen, in den neueren zwischen Wollen und Vollbringen." Beide Male treten als Gegenmacht die Gesetze des Weltlaufes auf, die sich dem einzelnen vor allem als Abgrenzungen seiner Persönlichkeit und ihres Machtbereiches offenbaren. Goethe hat das Sollen weitherzig genug gefaßt, um den verschiedensten Erscheinungsformen der alten Tragödie gerecht zu werden. Von einem „blindwütenden Fatum" ist gar keine Rede mehr, und selbst das „furchtbare Orakel, die Region, in welcher Ödipus über allen thront", tritt hinter dem zurück, was sonst despotisch unseren Willen einschränkt: „Es gehöre der Vernunft an, wie das Sitten- oder Stadtgesetz, oder der Natur, wie die Gesetze des Werdens und Vergehens, des Lebens und des Todes. Vor allem diesem schaudern wir, ohne zu bedenken, daß das Wohl des Ganzen dadurch bezielt sei." Der Held leidet also nicht unter brutaler Gewalt, die ihn jählings niederwirft, sondern unter der Unmöglichkeit, den

[1]) Einleitung zum 38. Bande der „Jubiläumsausgabe", S. XV f.

Digitized by Google

Befehl eines Gottes auszuführen, einer lieben oder herben Pflicht zu genügen oder selbst dem Tode, den er um eines höheren Gutes willen gewählt hat, ohne Wimperzucken entgegenzugehen. Man denke an Antigone, und man wird diese Schwierigkeiten verstehen, die doch alle nur dadurch „fürchterlich" werden, daß sie eben nicht bloß von außen kommen, sondern erst einen Umweg durch unseren Willen nehmen. Aber der Wille macht sich hier zum Vollstrecker eines allgemeinen Gesetzes und fühlt sich nicht frei; uns heutigen Menschen vollends erscheint der griechische Tragödienheld noch viel unfreier, weil wir gewohnt sind (oder doch vermeinen), das Gesetz unseres Handelns von den mächtigen Triebkräften in unserer eigenen Brust zu empfangen. So gut wie diese Triebkräfte aber hängen schließlich doch auch die Bejahungen des „Sollens" im griechischen Drama mit der „entschiedenen Natur des Menschen" zusammen. Nur ein Ödipus wird dem Orakel mit solcher Hingebung und Aufopferung nachforschen, nur ein Orestes sich durch den Vollzug des Götterspruches um sein menschliches Glück bringen, nur eine Antigone ihr Leben daransetzen, um dem Bruder die letzte Ehre zu erweisen. Der ganze Unterschied besteht darin, daß die Hellenen das Typische an ihren Gestalten schärfer herausgearbeitet, Shakespeare und das moderne Drama sie mit der höchsten Lust an der Fülle menschlicher Erscheinungen stärker individualisiert haben; auch der Unterschied zwischen Hamlet und Orestes ist zuletzt nur ein solcher des Grades, und im tiefsten Grunde bleibt Goethes Meinung bestehen: „Weil Sollen und Wollen im Menschen nicht radikal getrennt werden kann, so müssen überall beide Ansichten zugleich, wennschon die eine vorwaltend und die andere untergeordnet, gefunden werden." Nur die Übertreibungen des einen oder des anderen geben „reine Formen", zerstören aber auch die künstlerische Wirkung. „Durch das Sollen wird die Tragödie groß und stark, durch das Wollen schwach und klein"; aber ein zu starkes Sollen wird zum schmerzlichen Muß, und am Ende steht drohend das Schicksalsdrama vor uns, auch das Drama der Romantiker überhaupt, worüber Goethe nichts sagt, aber manches ahnen läßt. Auf der andern Seite erinnert er selbst „an das sogenannte Drama. Eben weil dieses unserer Schwäche zu Hilfe kommt, so fühlen wir uns gerührt, wenn wir nach peinlicher Erwartung zuletzt noch kümmerlich getröstet werden". Die Wahrheit liegt für Goethe ge-

Digitized by Google

wiß in der Mitte: Wollen und Sollen müssen gleichermaßen zu ihrem Rechte kommen und dementsprechend auch sowohl die äußeren als die inneren Schwierigkeiten, die sich dem Streben des Menschen entgegenstellen. Die rechte Mitte scheint ihm eben gerade der recht verstandene Shakespeare getroffen zu haben. Was im antiken Drama von außen her an den Menschen als ein „Sollen" herantritt, an seine sozusagen überpersönliche Natur rührt und ihn über die menschliche Bedürftigkeit erhebt, um ihn zugleich der Schranken alles Menschlichen bewußt zu machen, das steigt bei Shakespeare aus der Tiefe des individuellen Charakters auf, wie Macbeths Streben nach der Königskrone oder Hamlets Widerwille gegen den aufgeputzten Lumpenkönig von Stiefvater. Das dämonische Wollen aber entspricht eben nur einer Seite in dem vielverschlungenen Gefüge der Seele. Aus ihr steigen auch allerlei hemmende Kräfte auf: Macbeth kann weder mit königlicher Sicherheit abwarten, bis ihm die Krone zufällt, noch auch als kalter Verbrecher über Leichen zum Throne schreiten. Und Hamlets Seele ist viel zu zart für die große Tat der Rache. So wirken äußere Schranken dem „Sollen", der selbstgestellten Aufgabe entgegen. Aber der Wille des Menschen ist einmal in Bewegung gesetzt und trachtet nach dem gesteckten Ziel, koste es, was es wolle. Und das um so mehr, wenn ein an sich schwächlicher Trieb durch irgendwelche äußeren Eingriffe erst zu dämonischer Wirkung gesteigert wird. So wirkt der Geist auf den Dänenprinzen, die Hexen auf Macbeth, die Freunde auf Brutus usw. Dann verbeißt sich der Held in seine Aufgabe, bis er jedes Augenmaß für den Abstand zwischen ihr und seinen Möglichkeiten verliert. Das liegt in Goethes Worten: „Die Person, von der Seite des Charakters betrachtet, soll: sie ist beschränkt, zu einem Besondern bestimmt; als Mensch aber will sie. Sie ist unbegrenzt und fordert das Allgemeine. Hier entspringt schon ein innerer Konflikt, und diesen läßt Shakespeare vor allen anderen hervortreten. Nun aber kommt ein äußerer hinzu, und der erhitzt sich öfters dadurch, daß ein unzulängliches Wollen durch Veranlassungen zum unerläßlichen Sollen erhöht wird." Im Grunde genommen hat Goethe auch hier nur seine eigene Art, eine dramatische Handlung durchzuführen, frischweg auf seinen alten Liebling übertragen. Viel stärker als von Shakespeares Dramen gilt von seinem 'Faust' etwa das Wort: „Ein Wollen, das über die Kräfte des Individuums hinaus-

Digitized by Google

geht, ist modern." Nur von seiten der äußeren Veranlassung des Wollens nähert sich Shakespeare der Antike; indem er „das Notwendige sittlich macht", z. B. Rache als eine Pflicht Hamlets auffaßt, verknüpft er „die alte und neue Welt zu unserem freudigen Erstaunen". Man blicke noch einen Augenblick auf Goethes Lebenswerk. Der magische Drang in Fausts Seele wird erst durch die Begegnung mit der Geisterwelt und durch alles, was daraus folgt, zur allesbeherrschenden und jede menschliche Grenze überschreitenden Leidenschaft. Abermals wird der Held im zweiten Teile der Tragödie durch die äußere Aufforderung des Kaisers, ihm den schönsten Mann und die schönste Frau der Geschichte leibhaft zu zeigen, zu dem gewaltigsten seiner Erlebnisse bereitet, zum Liebesbund mit Helena, die er aus dem Orkus heraufholen muß. „Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt", sagt der Dichter durch den Mund einer seiner Gestalten. Es bleibe dem Leser überlassen, zuzusehen, wie überall Faust als „der Mensch" erscheint, der „unbegrenzt ist und das Allgemeine fordert".

Goethe hatte seine Bemerkungen 1813 geschrieben und gab sie 1815 in den Druck. Wenige Jahre später sehen wir ihn geneigt, auch die griechische Tragödie rein psychologisch aufzufassen und den Begriff des Schicksals als von außenher treibende Kraft ganz und gar aufzugeben. In seinem 'Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters' im Mai 1821 läßt er die „Muse des Dramas" den Begriff des ernsten Dramas umschreiben:

Vom tragisch Reinen stellen wir euch dar
Des düstern Wollens traurige Gefahr;
Der kräftige Mann, voll Trieb und willevoll,
Er kennt sich nicht, er weiß nicht, was er soll,
Er scheint sich unbezwinglich wie sein Mut
Und wütet hin, erreget fremde Wut,
Und wird zuletzt verderblich überrennt
Von einem Schicksal, das er auch nicht kennt.

Unmaß in der Beschränkung hat zuletzt
Die Herrlichsten dem Übel ausgesetzt,
Und ohne Zeus und Fatum, spricht mein Mund,
Ging' Agamemnon, ging' Achill zugrund'.
Ein solches Drama, wer es je getan,
Es stand dem Griechenvolk am besten an;
Sie haben, großen Sinns und geistiger Macht,
Mit wenigen Figuren das vollbracht.

Digitized by Google

Wiederum finden wir das triebhafte Wollen des Helden, der durch eine falsche Vorstellung von dem, was er soll, zum besinnungslosen Handeln hingerissen wird. Auch hier darf der „Verstand in die Tragödie nicht entrieren", als höchstens „zur Désavantage des Hauptheldeu".

Goethes Anschauungen über die Tragödie hatten also seit jenen bedeutsamen Auseinandersetzungen mit Schiller keine wesentliche Änderung mehr erfahren. So veröffentlichte er denn im Jahre 1827[1]) die oben behandelte Niederschrift ihrer wichtigsten gemeinsamen Ergebnisse unter dem Titel: 'Über epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller'; zur Erläuterung fügte er jene Briefe hinzu, die er im Dezember 1797 mit Schiller gewechselt hatte und die ihren gemeinsamen Erörterungen als Grundlage dienten. In dem gleichen Hefte aber erschien nun Goethes 'Nachlese zu Aristoteles' Poetik'. Es reizte ihn, von der Höhe seiner dauernd befestigten Grundanschauung aus das schwierigste Problem des griechischen Werkchens, die vielberufene Stelle über die „Katharsis" zu deuten und damit der Frage nach der allgemeinmenschlichen Wirkung der Tragödie auf den Zuschauer näherzutreten. Auf diese Frage war er in den Erörterungen von 1797 nicht eigentlich eingegangen, doch hatte er schon in der 'Theatralischen Sendung' eine Lösung im Sinne seiner jugendlichen Anschauungen zu geben versucht[2]). Angesichts der Triumphe, die Herr Narciß und Mamsell Landrinette in einem kleinen Nestchen feiern dürfen, ergeht sich Wilhelm Meister wieder einmal in seinem Lieblingsgedanken über das Theater als Volksverbesserungsanstalt, ganz in jenem Sinne Sulzers, den wir aus Schillers Jugendaufsatz über die „Schaubühne" kennen. „Wenn man dem Volke oder den Besten daraus das Mitgefühl alles Menschlichen geben und sie mit der Vorstellung des Glückes und Unglückes, der Weisheit und Torheit, des Unsinnes und der Albernheit entzünden und erschüttern und ihr stockendes Innere in Bewegung setzen könnte! Dann möchte vielleicht das vorgehen, was der alte Philosoph von dem Trauerspiele verspricht, daß es die Leidenschaften reinige." Man sieht, es handelt sich hier, wie bei den meisten Ästhetikern der früheren Zeit, um die Reinigung der vorgestellten Leidenschaften, nicht um diejenige

[1]) In 'Kunst und Altertum', Band 6, Heft 1, S. 1 ff.

[2]) Buch 3, Kap. 2 am Schluß (Werke 51, 203).

Digitized by Google

der eigentlich tragischen Affekte der Furcht und des Mitleids, worauf Lessing den Nachdruck gelegt hatte. Etwa vierzig Jahre später kehrt Goethe zu der Stelle zurück, nun nicht mehr abhängig von der Curtiusschen Übersetzung und von abgestandenen Irrtümern, sondern mit dem Urtext bewaffnet und im Vollbesitz seiner eigenen Erfahrung als tragischer Dichter. Er vermeidet denn auch das oben gerügte Mißverständnis, gibt aber im übrigen eine Deutung, die zu seinen eigenen Dichtungen vortrefflich, zu den Worten des Aristoteles jedoch sehr wenig paßt. Er schlägt nämlich folgende Übersetzung der berühmten Definition der Tragödie (aus dem 6. Kapitel der 'Poetik') vor: „Die Tragödie ist die Nachahmung einer bedeutenden und abgeschlossenen Handlung, die eine gewisse Ausdehnung hat und in anmutiger Sprache vorgetragen wird, und zwar von abgesonderten Gestalten, deren jede ihre eigene Rolle spielt und nicht erzählungsweise von einem einzelnen, nach einem Verlauf aber von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschließt." [1]) Der Nachdruck in dieser Übersetzung liegt auf den Worten, die Goethe gleich darauf etwas ausführlicher umschreibt: Wenn die Tragödie „durch einen Verlauf von Mitleid und Furcht erregenden Mitteln durchgegangen, so müsse sie mit Ausgleichung, mit Versöhnung solcher Leidenschaften zuletzt auf dem Theater ihre Arbeit abschließen"; d. h. Goethe sieht das Geschäft des tragischen Dichters mit der Abrundung seines Kunstwerks als völlig erledigt an und weist jede Rücksicht auf weitere Nachwirkung, etwa auf die Moralität der Menschen, rundweg ab. „Wie konnte", fragt er, „Aristoteles in seiner jederzeit auf den Gegenstand hinweisenden Art, indem er ganz eigentlich von der Konstruktion des Trauerspiels redet, an die Wirkung und, was mehr ist, an die entfernte Wirkung denken, welche eine Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde?" Die „Reinigung" erscheint ihm als ein Ausgleich von Mitleid und Furcht, der zunächst in der Seele des Dichters vollzogen sein muß, um dann in seinem Werke zum

[1]) Zum Vergleich fügen wir die genaue Übersetzung derselben Stelle durch Th. Gomperz hinzu: „Das Trauerspiel ist nämlich die Darstellung einer würdigen und in sich abgeschlossenen, eine gewisse Größe besitzenden Handlung in verschönerter Rede, unter partienweise gesonderter Verwendung der Verschönerungsarten, nicht in erzählender Form, sondern durch handelnde Personen — eine Darstellung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Entladung dieser Affekte herbeiführt."

Digitized by Google

Ausdruck zu gelangen. Diese aussöhnende, alle „Verlegenheiten" auflösende Abrundung, auf die nach Goethes Meinung jedes poetische Werk hinsteuern soll, erfolgt in der Tragödie durch eine Art Menschenopfer, mag es nun wirklich vollzogen werden oder der Held sich nur durch Überwindung seines eigenen Willens dazu bereit erklären. Mit diesem Opfer aber sühnt die Menschheit gewissermaßen das Heraustreten des einzelnen über die Schranken des Menschlichen. Was Goethe meint, setzt er am Beispiel des 'Ödipus von Colonus' auseinander, „wo ein halbschuldiger Verbrecher, ein Mann, der durch dämonische Konstitution, durch eine düstere Heftigkeit seines Daseins, gerade bei der Großheit seines Charakters, durch immerfort übereilte Tatausübung den ewig unerforschlichen, unbegreiflich folgerechten Gewalten in die Hände rennt, sich selbst und die Seinigen in das tiefste unherstellbarste Elend stürzt und doch zuletzt noch aussöhnend ausgesöhnt und zum Verwandten der Götter, als segnender Schutzgeist eines Landes eines eigenen Opferdienstes wert, erhoben wird". Nach dem oben Gesagten ist klar, wie sich hier Furcht und Mitleid auf die beiden Grundbestandteile der tragischen Wirkung verteilen. Furcht erregen die unerforschlichen Gewalten, die den unglücklichen Menschen in das Elend hineinführen, Mitleid erregt er selber genug. Aber die Furcht wird gemildert durch den Anblick der ehernen Folgerichtigkeit in der Wirkung jener Mächte, deren Walten wir schließlich doch mit frommem Sinn verehren müssen, das Mitleid durch die Wirkung des menschlich Großen und Guten in dem Helden, wie sie oft gerade das tiefste Leid am herrlichsten offenbart. So kommen hier tatsächlich Furcht und Mitleid zu einem wohltätigen Ausgleich, und Goethes frühgewonnene Anschauung, daß der „Held der Tragödie weder ganz schuldig noch ganz schuldfrei dargestellt werden müsse", erfährt durch Aristoteles eine willkommene Bestätigung.

Wir denken vielleicht noch ein letztes Mal des Faust, den die himmlische Gewalt dem Bösen überläßt, ohne daß wir einen Augenblick die Gewißheit verlören, daß der böse Geselle schließlich doch das „Gute schaffen müsse"; und wie wird hier dem Mitleid der Stachel abgebrochen, wenn wir den Helden aus jeder Verwirrung immer reiner und tiefer wieder aufsteigen sehen und seinen Tod gar als Erlösung der freigewordenen Seele aus den Banden des Körperlichen empfinden.

Digitized by Google

Goethe verschließt sich nun keinen Augenblick der Einsicht, daß der Dichter mit dieser Behandlung leidvoller Menschenschicksale auch das Gemüt des Zuschauers harmonisch stimmen werde: aber diese Stimmung erscheint ihm eben nur als das Werk eines Augenblicks und durchaus an das tragische Bild gebunden, ohne jede erhebende und veredelnde Rückwirkung auf den Menschen innerhalb seiner täglichen Lebensbeziehungen. An eine solche hatte Schiller sehr lebhaft gedacht, obwohl er eine unmittelbar moralische Einwirkung der Dichtung in seiner Reifezeit rundweg ableugnete [1]). Wie anders Goethe: „Hat nun der Dichter an seiner Stelle seine Pflicht erfüllt, einen Knoten bedeutend geknüpft und würdig gelöst, so wird dann dasselbe in dem Geiste des Zuschauers vorgehen; die Verwicklung wird ihn verwirren, die Auflösung aufklären, er aber um nichts gebessert nach Hause gehen." [2] Im Gegenteil scheint Goethe wiederum der Tragödie eine gewisse Schädlichkeit zuzutrauen; können doch die in der Dichtung erweckten und versöhnten Affekte im Leben noch einmal mit überwältigender Kraft aufwachen und damit dem Drange nach leidenschaftlicher Erregung, den besonders der jugendliche Mensch verspürt, Nahrung gewähren. Goethe bringt hier eine merkwürdige, fast moralische Umbildung jener Lehre des Dubos, die wir in seinem 'Urmeister' kennengelernt hatten; er meint, „daß Tragödien und tragische Romane den Geist keineswegs beschwichtigen, sondern das Gemüt und das, was wir das Herz nennen, in Unruhe versetzen und einem vagen, unbestimmten Zustande entgegenführen; diesen liebt die Jugend und ist daher für solche Produktionen leidenschaftlich eingenommen" [2]). Für den alten Goethe scheint die Tragödie im eigentlichen Sinn ein längst überwundener Standpunkt, fast wie für den gealterten Platon, der dem Drama in seinem Idealstaate keine Stelle gewähren wollte. Spricht Goethe doch in demselben Aufsatz geradezu aus, daß die Künste überhaupt zur Moralität nichts beitragen können: „Was sie aber vermögen und wirken, das ist eine Milderung roher Sitten, welche aber gar bald in Weichlichkeit ausartet." Auch das ist platonisch, ebenso wie die ganze Verurteilung des Theaters in der pädagogischen Provinz der 'Wanderjahre' [3]). Gerade gegen solche platonischen Be-

[1]) Vgl. meinen Aufsatz über 'Schiller und das Problem des Tragischen', S. 184 ff. dieses Bandes. [2]) Nachlese zu Aristoteles' 'Poetik' (Werke 41 II, 251).
[3]) Vgl. Max Wundt: Goethes Wilhelm Meister (1913), S. 406.

Digitized by Google

denken hatte sich ja, wie man heute klar erkannt hat, Aristoteles mit seiner 'Poetik' gewendet; indem er ihre ethische Bedeutung mit einer gewissen Einseitigkeit auseinandersetzte (worüber die rein künstlerische Wirkung arg zu kurz kam), suchte er der tragischen Dichtung ein Bürgerrecht in der idealen Gesellschaft zu sichern. Seit M. Bernays steht es fest, daß Aristoteles auf gewisse physiologische Vorgänge zielte, die man im Altertum als „Katharsis" bezeichnete; und von alters her hat man die Stelle der 'Politik' herangezogen, wo Aristoteles von den kathartischen Wirkungen der Musik spricht[1]). Goethe ist diese Deutung nicht unbekannt, aber er lehnt sie rundweg ab, weil er ihr sachlich nicht beizustimmen vermag. Er macht auch nicht den leisesten Versuch, zu ergründen, ob vielleicht Aristoteles solche Anschauungen gehabt haben könnte, er traut sie dem klar blickenden Kenner der Menschennatur einfach nicht zu, denn er kann sie nicht aus eigener Erfahrung bestätigen. Goethe macht dabei eine sehr feine Bemerkung, die zugleich zur Kritik der Lehre des Aristoteles dienen kann. Er leugnet gar nicht, daß die Musik die Gemüter erst aufrege, dann wieder besänftige und also auch wohl andere Leidenschaften als die zunächst erregten ins Gleichgewicht bringen könne. Das sei zwar eine der aussöhnenden Wirkung der Dichtung „analoger", aber nicht mit ihr „identischer" Fall, denn „die Wirkungen der Musik sind stoffartiger", was er an Händels 'Alexanderfest' und an Erfahrungen aus dem Ballsaal zu erweisen sucht. Das streitet nicht gegen eine Stelle aus den 'Wanderjahren', die schon E. Szanto[2]) herangezogen hat, um Goethes Vertrautheit mit der medizinisch-therapeutischen Wirkung der Kunst nach Aristoteles zu erweisen. An jener Stelle[3]) heißt es: „Hier nun könnte die edle Dichtkunst abermals ihre heilenden Kräfte erweisen. Innig verschmolzen mit Musik, heilt sie alle Seelenleiden aus dem Grunde, indem sie solche gewaltig anregt, hervorruft und in auflösendem Schmerz verflüchtigt." Das ist genau die Wirkung, die Aristoteles nach der feinsinnigen Deutung Alfreds von Berger der Tragödie zuspricht[4]). Aber Goethe erkennt diese Wirkung nur der mit

[1]) Vgl. S. 111 ff. dieses Bandes.

[2]) Goethe-Jahrbuch 6, 320 f.; vgl. Petersen a. a. O. S. 17.

[3]) Vgl. 'Wanderjahre', Buch 2, Kap. 5 (Werke Bd. 24, 320 f.).

[4]) Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles, als Anhang zu der Übersetzung der 'Poetik' durch Gomperz (Leipzig, Veit, 1897).

Digitized by Google

der Musik verbundenen, ja von ihr beherrschten Dichtung zu, und auch dann lehnt er jede eigentlich moralische Nachwirkung, gewiß mit Recht, energisch ab.

So hat Goethes Erklärung der schwierigen Aristotelesstelle geringen philologischen Wert, ist uns aber desto bedeutsamer als Abschluß seiner Äußerungen über die Tragödie [1]). Sie ist durchaus auf seine eigenen Erfahrungen als tragischer Dichter und vor allem als Leser tragischer Werke begründet, wurzelt tief in seiner persönlichen Seelenstimmung und hat darum bei denen, die ihm nahe standen oder heute noch innerlich besonders nahe stehen, Billigung gefunden. Der Philologe Göttling freute sich vor allem der Ablehnung jeder moralistischen Tendenz bei Aristoteles, und der Musiker F. Zelter drängte dem großen Freunde eine nochmalige kurze Feststellung seiner Ansichten ab, die in einen Lobpreis des Aristoteles ausging [2]). Immerhin hat Goethe schon bei Lebzeiten auch Widerspruch gefunden und ist sich allmählich wohl der Gewaltsamkeit seiner Auslegung des Aristoteles selber bewußt geworden. Genug, seine Erklärung der tragischen Wirkung blieb immer unverrückbar bestehen, und zwar, wie er mit großartiger Selbsterkenntnis sagte: „weil ich die Folgen, die mir daraus geworden sind, nicht entbehren kann. Für mich erklärt sich sehr vieles aus dieser Ansicht, die Art anzusehen"; und er nahm für sich das Recht in Anspruch, seine Ansichten in den „Aristoteles hineinzutragen", weil sie ja „auch ohne ihn vollkommen richtig und probat seien" [3]). Er war ja der Wahrheit jeder Erkenntnis gewiß, durch die er sich innerlich gefördert fühlte.

Goethes höchstes Verdienst um die Tragödie besteht darin, daß er als Dichter und als Kritiker sein Schifflein zwischen den beiden gefährlichsten Klippen sicher hindurchgeführt hat: er vermied auf der einen Seite jedes Zugeständnis an die Weichlichkeit des bürgerlichen Dramas, das der echten Tragik die Spitze abbricht oder das

[1]) Kleinere Anspielungen, die an den bisherigen Ergebnissen nichts ändern, bei Petersen a. a. O. S. 10 f.

[2]) Goethe an Zelter, 29. März 1827.

[3]) An denselben, 31. Dezember 1829 und 29. Januar 1830. Vgl. Fr. v. Raumer: Über die Poetik des Aristoteles, gelesen in der Berliner Akademie 1828, wieder abgedruckt im Historischen Taschenbuch, Neue Folge (1842), Bd. 3, 171 f.

Digitized by Google

Furchtbare als „nicht gar so schlimm" erscheinen lassen möchte. Mit der ehernen Folgerichtigkeit eines Hebbel, der die Tragödie nur dann anerkennt, wenn dem Helden kein Mauseloch mehr offenbleibt, durch das er entrinnen könnte, verwirft er jede falsche Milde. Noch 1827 sagte er bei Gelegenheit einer einschlägigen Schrift aus Hegels Schule zu Eckermann (am 28. März): „Es kommt im Grunde bloß auf den Konfliktan, der keine Auflösung zuläßt, und dieser kann entstehen aus dem Widerspruch, welcher Verhältnisse er wolle, wenn er nur einen echten Naturgrund hinter sich hat und nur ein echt tragischer ist!" Er verwarf auch jeden faulen Ausgleich am Ende der tragischen Handlung — etwa im Sinne der „poetischen Gerechtigkeit", an die der Philister sich schon zu seinen Zeiten anzuklammern liebte. Mannhaft erklärte er seinem Riemer gegenüber (am 11. März 1809) diese „Gerechtigkeit" als eine „Absurdität". Das allein Tragische sei das „injustum et praematurum". Auf der anderen Seite aber hielt er sich eben so fern von der kindischen Gruselei der Schicksalsdramatiker. Von einem blindwütenden Fatum wollte er schon bei der antiken Tragödie nichts wissen, für die moderne würde er es sich ganz energisch verbitten. Hier setzt eben seine Lehre vom versöhnenden Ausgleich ein — einem Ausgleich nicht innerhalb und nicht unmittelbar hinter, sondern über der dramatischen Handlung, einer Aussöhnung, die im idealen, nicht im pragmatischen Nexus der Tragödie begründet ist; einen solchen Ausgleich läßt ja auch Hebbel seit der zweiten Periode seine dramatischen Wirksamkeit gelten, nur daß das bei dem Sohne eines durch Hegel stark beeinflußten Zeitalters etwas anders aussieht als bei Goethe. Aber bei Hebbel und bei Goethe und auch bei Schiller spricht der Geist des deutschen Idealismus zu uns, der die Härten dieses Erdendaseins nicht leugnet und auch kein hilfreiches Eingreifen irgendeiner Gottheit in das Wirrsal des Lebens erwartet, der aber weiß, daß der Lebensprozeß als Ganzes einen Sinn hat und, von höherer Warte aus betrachtet, zuletzt uns doch befriedigen muß. Nur sieht Schiller gleich Kant das Sinnvolle, das Ideale und Göttliche überall da hervorbrechen, wo in dem einzelnen Menschen der sittliche Wille das Leiden, auch das selbst verschuldete Leiden und die alles verschuldende Leidenschaft überwindet und zum Siege durchdringt, während die Natur und die Geschichte als sozialer Entwicklungsprozeß Schiller nun einmal kein tröstliches Auf-

Digitized by Google

atmen gestatten wollen. Goethe dachte anders; ihm hatte seine ruhige Hingabe an das „Werdende, das ewig wirkt und lebt", den reichsten Trost gewährt; so konnte er es wagen, auch den Menschen, selbst den sittlichen Menschen dem „notwendigen Gange des Ganzen" als „Opfer" darzubringen und die innerhalb der Erfahrung oder doch innerhalb einer gewissen Stufe der ganzen Entwicklung unauflösbaren Gegensätze in der Tragödie bis aufs höchste zu spannen. Freilich stand er eben doch oberhalb des ganzen, tragischen Ringens mit einer Art überlegener Ironie, etwa in der Art des Herrn im Prolog des 'Faust'. Und eben deshalb mochte ihm die Tragödie in seiner späteren Zeit als eine bloße Kunst des „Als ob", als eine Art Durchgangsstufe des künstlerisch die Welt erfassenden und nachschaffenden Menschengeistes erscheinen. Darum wandte er sich mehr und mehr der ausgedehnten Erzählung zu und sprengte in seiner Faustdichtung alle Schranken der Zeit und des Ortes, um die hier ewig unauflöslichen Gegensätze sub specie aeternitatis zum endgültigen Austrag zu bringen.

Digitized by Google

Schiller und das Problem des Tragischen.[1]

(1917)

Schillers philosophische Schriften fordern noch immer zu neuen Untersuchungen heraus. Die wahre Meinung seiner Sätze, die oft genug unter dem unvollkommenen und unbestimmten Wortgebrauch der gleichzeitigen Philosophie, unter dem steten Tasten und Suchen nach knappen und schlagenden Ausdrucksformen leidet, muß immer wieder durch vorsichtige Heranziehung der zeitgenössischen Schriften verwandten Inhalts nachgeprüft werden; und hier kommen neben einem Kant auch die Denker niederen Ranges in Betracht, von denen Schiller gelernt oder mit denen er sich auseinandergesetzt hat. Weiterhin aber ist der innere Zusammenhang in seinem philosophischen Denken, die stete Fortentwicklung einzelner Lieblingsideen und wiederum deren Zusammenhang mit dem Rhythmus seines inneren Lebens noch nicht überall eindeutig geklärt; in engem Zusammenhang damit steht wiederum die Frage nach dem Verhältnis seiner Theorie und seiner dichterischen Praxis, und wenn wir in der letzteren eine Art von Probe auf die Rechnung sehen können, so bleibt weiterhin zu untersuchen, wie sich die heutige Forschung zu Schillers Wegen und zu seinen Ergebnissen stellt. Denn gar manche seiner Hauptfragen, wie nach der ästhetischen Erziehung des Menschen, nach den Menschheitstypen und ihrem Einfluß auf die Dichtung, vor allem nach dem Wesen des Tragischen, stehen heute noch im Vordergrund der Erörterung; und erst die jüngste Vergangenheit hat die wissenschaftliche Arbeit Schillers recht gewürdigt, der auch hier seiner Zeit weit vorausgeeilt ist und bei mancher Rückständigkeit im einzelnen noch heute die ästhetische Arbeit zu befruchten vermag.

[1]) Zuerst erschienen in der Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Jahrgang 31, S. 1 ff. und S. 65 ff. Im folgenden zitiere ich mit Bd. I und Bd. II meine Ausgabe von Schillers Philosophischen Schriften, die (als Bd. 7 und Bd. 15) in der von mir u. a. erneuten Bellermannschen Schillerausgabe („Meyers Klassiker") enthalten ist. Daselbst weitere Literaturangaben.

Digitized by Google

So konnte die überaus reichhaltige und sorgfältige Zusammenfassung und organische Fortführung der älteren und neueren Schillerforschung durch Oskar Walzel im 11. und 12. Band der Cottaischen Säkularausgabe keinen Schlußstein bedeuten, sondern mußte gerade durch ihre innere Gediegenheit zu neuen Bemühungen auffordern, die auch nicht ohne Erfolg geblieben sind; es ist besonders erfreulich, daß man sich in der letzten Zeit mehr um Schillers Philosophie des Tragischen bemüht hat, die bisher recht im Winkel gestanden hatte. Weil Schillers erste zusammenfassende Äußerungen über den Gegenstand in die Zeit seines Übergangs zu Kant fallen und die Eierschalen der Glückseligkeitsphilosophie nicht ganz abgestreift haben, und weil seine rein praktischen Ratschläge für den Dramatiker inzwischen durch das Fortreifen der Gattung teilweise wirklich überholt sind, hat man das Ganze lange genug mit einem vornehmen Achselzucken abgetan und sich nicht einmal um die genaue Erklärung von Schillers Worten bemüht. Der mißverständliche Titel einer Jugendrede Schillers, der engherzig moralisierende Zug der Ästhetik Diderots und Sulzers, die in seiner Jugendzeit das Zepter führten, und eine schillernd-unbeholfene Ausdrucksweise in den Aufsätzen von 1790 haben dazu geführt, den Theoretiker Schiller ähnlich zu beurteilen, wie es einer Sturm- und Drangzeit von vorgestern gefiel, den Dichter als „Moraltrompeter von Säckingen" zu verunglimpfen. Weil die Ausdrucksweise Schillers sich allmählich geklärt hat, so glaubte man, er habe auch in der Sache erst allmählich recht sehen und fühlen lernen; aber auch da warf man ihm immer wieder eine sehr einseitige Auffassung vor, die nur dem erhebenden Bestandteil des tragischen Eindrucks gerecht werden könne. Gegen mancherlei schiefe Urteile hatte früher schon Gneiße[1]) Einspruch erhoben, ohne mit seiner etwas schwülstigen und durch manches Mißverständnis getrübten Programmschrift durchzudringen. Neuerdings aber haben wir eine Reihe weiterer Sonderschriften erhalten, deren jede in ihrer Art die eingangs gestreiften Fragen mit Rücksicht auf Schillers Lehre vom

[1]) Karl Gneiße: Untersuchungen zu Schillers Aufsätzen 'Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen', 'Über die tragische Kunst' und 'Vom Erhabenen' ('Über das Pathetische'). Ein Beitrag zur Kenntnis von Schillers Theorie der Tragödie. Programm des Gymnasiums zu Weißenburg i. E. 1889. Auch Walzel betont (Bd. XI, S. XXXV), der entscheidende Fortschritt in Schillers Aufsätzen über das Tragische liege „in dem völligen Verzicht auf die moralische Wirkung".

Digitized by Google

Tragischen irgendwie gefördert hat. Das gilt von Kuckhoff wie von Bolze, vor allem aber von der tüchtigen Arbeit Rosalewskis [1]). Da wir uns mit deren Ergebnissen nicht ganz zufrieden geben können, versuchen wir eine knappe, kritische Darstellung von Schillers Philosophie des Tragischen nach ihrem inneren Zusammenhang und Fortschritt, wie sie sich der heutigen Forschung darstellt.

Die Sturm- und Drangperiode hatte keine allgemeingültige Ästhetik der Tragödie hervorgebracht. Gleich seinen Vorgängern hatte sich auch der junge Schiller vor allem mit Lessings Dramaturgie, weiterhin mit den moralisierenden Anschauungen von Diderot, Sulzer u. a. auseinanderzusetzen, sie auf die Grundlagen seiner allgemeinen Weltanschauung zu beziehen und danach seine eigenen, dramatischen Werke zu beurteilen oder zu verteidigen — denn von einem bewußten Schaffen nach der Anleitung einer Theorie konnte bei ihm kaum die Rede sein. Seine dramatische Dichtung erwuchs mit innerer Notwendigkeit aus dem Zusammenprall jener scharf gegensätzlichen Stimmungen, die in seinen jugendlichen Gedichten so unvermittelt nebeneinander auftreten. Da erklingt auf der einen Seite ein himmelhoch jauchzender Optimismus; in seiner Lebensfreude und Menschenliebe weiß der Dichter sich eins mit dem Schöpfer, der das All durch das Band der Liebe zusammenhält, und in dessen Schöpfung es keine wirklichen Flecken und Widersprüche geben kann; auf der andern Seite ein Pessimismus, der aus einer herben, satirischen Grundstimmung in der Seele des jungen Dichters aufsprießt und durch trübe Lebenserfahrungen, auch wohl durch die Beschäftigung mit der Medizin und mit französischen Materialisten genährt wird, wie sein Optimismus sich an Leibniz und vor allem an den schottischen Moralisten und den deutschen Popularphilosophen gekräftigt hat; der christliche Glaube konnte, soweit Schiller ihn in seiner dogmatischen Ausprägung nicht überhaupt ablehnte [2]), rein

[1]) A. Kuckhoff: Schillers Theorie des Tragischen bis zum Jahre 1784. Hallesche Dissertation 1912. — W. Bolze, Schillers philosophische Begründung der Ästhetik der Tragödie. Leipzig 1913, Xenienverlag. — Willy Rosalewski: Schillers Ästhetik im Verhältnis zur Kantischen (Beiträge zur Philosophie I.). Heidelberg 1912, Carl Winter. (Vgl. meine Anzeige des Buches im Archiv für neuere Sprachen, Bd. 130, S. 410 ff.) — Manches Förderliche auch in der trefflichen Arbeit von Heusermann: Schillers Dramen (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 493), Leipzig 1915, B. G. Teubner.

[2]) Vgl. A. Schmitthenner, Schillers Stellung zur Religion. Berlin 1905.

Digitized by Google

gefühlsmäßig die eine wie die andere Seite bestärken. Eine schwere Gefahr für den jungen Dichter lag in der Heftigkeit seines inneren Erlebens, die ihn zwischen ganz entgegengesetzten Höhezuständen des Gefühls allmählich zerrieben hätte, wenn nicht jene tiefe Neigung zum denkenden Zergliedern der Welt und der eigenen Seele, die er mit seinem Stamme teilte, und die durch erzieherische Einflüsse noch bestärkt worden war, ihm immer wieder, wenigstens auf Augenblicke, eine ruhige Anschauung seiner Lage ermöglicht hätte. Aus solchen Stunden erwuchs ihm die Kraft, die gewaltigen Anstrengungen anderer um das eigene Glück oder um die Beglückung ihrer Mitmenschen unter einem satirischen Gesichtspunkt anzusehen: wie die Dinge der Welt letzten Endes einer großen Harmonie dienen müssen, die wir Menschen doch nur theoretisch begreifen, aber in keinem Punkte der Wirklichkeit mit Händen greifen können, so jagt der einzelne einem erdenfremden Ideal der Vollkommenheit des eigenen Selbst und seiner Umgebung nach, das doch nur der Tor innerhalb der Erfahrung anzutreffen oder zu verwirklichen hoffen kann. Die Tätigkeit an sich ist wertvoll im Sinne von Leibnizens Philosophie, auch ästhetisch wertvoll nach Dubos' Lehre. Um so besser, wenn diese Tätigkeit von Hause aus auf Ziele gerichtet ist, die wir sittlich billigen, sagt sich der junge Dichter, der nach überkommener Weisheit noch seine Zuschauer „rühren und unterrichten" und an ihrer Veredlung mitarbeiten will. Nicht Gedanken sind es aber, die den Menschen in Tätigkeit versetzen, sondern die triebhafte Anlage seiner Seele — so lehrten die schottischen Moralisten; der Affekt, der uns zum Handeln treibt, färbt aber auch auf unsere Gedanken ab, und wehe dem, der sich zu keiner ruhigen Klarheit der Weltbetrachtung, zu keiner reinlichen Scheidung zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Endzweck und Mitteln, zwischen Kraft und Widerständen durchgerungen hat! Selbst sein sittliches Urteil wird einseitig und ungerecht ausfallen, eine „Philosophie nach dem Blute" wird ihn immer stärker vom Wege reiner Menschlichkeit und sittlicher Gehaltenheit abdrängen. So erklärt sich der Dichter die 'Hamartia' seines Karl Moor, eines „merkwürdigen, wichtigen Menschen, ausgestattet mit aller Kraft, nach der Richtung, die diese bekömmt" (aber nicht etwa nur durch ä u ß e r e Verhältnisse bekommt), „notwendig entweder ein Brutus oder ein Catilina zu werden . . . Falsche Begriffe von Tätigkeit und Einfluß, Fülle von Kraft, die alle Gesetze

Digitized by Google

übersprudelt, mußten sich natürlicherweise in bürgerlichen Verhältnissen zerschlagen, und zu diesen enthusiastischen Träumen von Größe und Wirksamkeit sich nur eine Bitterkeit gegen die unidealische Welt gesellen, so war der seltsame Don Quichote fertig, den wir im Räuber Moor verabscheuen und lieben, bewundern und bedauern“ [1]). Man kann kaum treffender die Grundlagen und die Triebkräfte des tragischen Erlebnisses in Schillers Jugenddramen umschreiben. Und mit Fug und Recht erinnert der Dichter selbst an den Helden eines im höchsten Sinne humoristischen Romans: als Satiriker hat sich der junge Dramatiker über die Truggeister in seinem Kopf und Herzen erhoben und in der tragischen Dichtung seine Selbstbefreiung vollbracht [2]).

Dieser Auffassung des tragischen Helden ist der junge Schiller in allen wesentlichen Grundzügen treu geblieben bis zur Gestaltung seines Posa. Eine kräftigere Entwicklung zeigt nur seine Darstellung des tragischen Gegenspielers. Dem „kalten hölzernen“ Franz mangelt eben jene edle Glut des Herzens, das zu großen Taten drängt und in heißer Liebe zu den Mitbrüdern entbrennen kann. Er ist also auf der einen Seite Verstandesnatur, auf der anderen Seite kühl berechnender Ich-Mensch: kurz, ein widerwärtiges Wesen im Sinne der Stürmer und Dränger wie der schottischen Gefühlsphilosophen. Kein Wunder, daß er auch in schwierigen Lagen „kein Herz“ zeigt, daß er sich feige duckt, wo überlegene Kraft sich regt, daß er von den Verhältnissen gestoßen wird. Übel freilich hat die Natur, hat die „unidealische Welt“ auch ihm mitgespielt: sie haben den Schwachen auf die Bahn des Verbrechens getrieben. Diese Passivität betont Schiller bei seinen Gegenspielern je länger, desto mehr, und König Philipp erscheint als ein beklagenswertes Opfer der Verhältnisse, unter denen er aufgewachsen ist; der Kampf gegen die engen Schranken, in denen sie sich eingeschlossen sehen, verleiht diesen Gestalten von minderer Größe doch noch etwas von Heldentum. „Stirbt er nicht bald wie

[1]) Vorrede zur 1. Auflage der ‘Räuber’ (1781). Schillers Werke (Bellermann-Petsch), Bd. 2, S. 18 f.

[2]) Über den „Schwärmergeist“, der „auf die dürftige Geburt der Zeit“ den Maßstab des Unbedingten anwendet und den schließlich doch die „Unordnungen in der moralischen Welt“ weniger in seiner Vernunft als seiner Selbstliebe kränken, vgl. den 9. der ‘Ästhetischen Briefe’. Über „unnatürliche Ideale“ als Grundlage tragischen Leidens siehe auch den 11. der ‘Briefe über Don Carlos’.

Digitized by Google

ein großer Mann, die kleine, „kriechende Seele", sagt der Dichter [1]) in seiner namenlosen Selbstanzeige, worin er mit Recht die innere Geschlossenheit von Franzens Charakter rühmt, um zugleich die mangelhafte Begründung seiner Schurkerei lebhaft zu tadeln. Auch nach dieser Seite hin hat er seine Charakterdarstellung zusehends vertieft. Wurde doch „sein Verzeichnis von Bösewichtern mit jedem Tage, den er älter wurde, kürzer und sein Register von Toren vollzähliger und länger" [2]). So konnte denn auch dem Dichter nicht daran liegen, eine strafende Gerechtigkeit innerhalb der Erfahrungswelt seines Dramas auszuüben. Es ist keine faule Ausflucht, sondern stimmt durchaus zu seiner satirischen Grundhaltung, wenn die Vorrede der „Räuber" schließt: „Das Laster nimmt den Ausgang, der seiner würdig ist. Der Verirrte tritt wieder in das Geleise der Gesetze. Die Tugend geht siegend davon" [3]). Unsere sittliche Stellungnahme zu den Menschen des Dramas ist derart bestimmt, daß auch die klassische Ästhetik der Franzosen nichts dagegen einwenden könnte. Schiller hat sich den notwendigen Untergang seines Räubers Moor von der Seele gerungen; je besser er mit ihm zu fühlen, zu schwärmen, anzuklagen und zu verdammen wußte, um so weiter suchte er doch wieder von ihm abzurücken; und die moralische Beurteilung seiner Taten wurde ihm zum Hebel künstlerischer Vergegenständlichung.

In seinen dramaturgischen Schriften schlägt er freilich den umgekehrten Weg ein und sucht durch künstliche Betrachtungen die tragische Wirkung zu rechtfertigen, die er, nicht ohne eine gewisse Willkür, in ihre Komponenten zerlegt: „Verabscheuen und lieben, bewundern und bedauern [4])"; der Masse und der herrschenden Ansicht zuliebe deutet er sein Kunstwerk in ein Moralbeispiel um, als wollte er das „Gemälde einer verirrten großen Seele" geben, und als müßte er die Hingabe seiner Zuschauer an den Helden, um die er doch mit allen Kräften wirbt, nachträglich vor ihnen selbst rechtfertigen oder gar als eine menschliche Schwäche entschuldigen.

[1]) Bd. II, S. 218. [2]) Bd. I, S. 31. [3]) Werke Bd. 2, S. 21.

[4]) So in der endgültigen Vorrede der 'Räuber'. Die unterdrückte Vorrede sagte freilich: „Niemand wird ihn verabscheuen, jeder darf ihn bedauren." Aber auch im 'Avertissement' behält der Dichter das Zugeständnis an seine Zuhörerschaft bei: „Einen solchen Mann wird man im Räuber Moor beweinen und hassen, verabscheuen und lieben." (Bd. II, S. 203, 206.)

Digitized by Google

Doch lassen uns gerade die dahin zielenden Abschnitte seiner Selbstanzeige der „Räuber" tiefe Blicke in den Busen des Dichters tun und ihn beim Schaffen beobachten. Die Sturm- und Drangzeit hat die Empfindsamkeit noch keineswegs überwunden. Weil wir uns so gern innerlich auf seiten des Verlierers schlagen und wäre er nur ein „erhabener Verbrecher", darum sucht er mit einigen „Pinselstrichen Menschlichkeit und Erhabenheit" hervorzubringen und uns durch Mitleid mit dem Leiden des Verirrten zu schmelzen, während wir uns gegen Franz, den minder Unglücklichen, desto mehr verhärten sollen. Und mit einer gewissen Absichtlichkeit scheint der Dichter tatsächlich die wenig bedeutende Liebeshandlung eingeführt zu haben, um uns völlig für seinen Helden zu „interessieren": der „Mordbrenner liebt und wird geliebt": der Dichter durfte seinen Helden tiefer auf der Bahn des Verbrechens hinabführen, d. h. er durfte der Leidenschaft eine um so kräftigere Entfaltung gönnen, weiler imstande war, uns auch stärker als alle seine Vorgänger menschlich mit ihm fühlen und leiden zu lassen. Das aber verlangten Schillers Zuschauer, und sie wollten zudem die tragische Handlung im Sinne ihres bürgerlich-sittlichen Gesetzbuches beurteilt sehen; ihnen zuliebe mußte der Dichter an seinem Werke herumdeuteln, daß es einen erbarmen kann!

Freilich war Schiller noch davon überzeugt, daß „das gegenwärtige deutsche Theater" eine sittliche Wirkung ausüben sollte. Aber unversehens drückt er sich um den alltäglichen Sinn dieser Forderung herum und stellt sich selbst das Ziel, durch die tragische Darstellung „falscher Begriffe" in ihren Folgen seinen Zuschauern „reinere Begriffe von Glückseligkeit und Elend nachdrücklich in die Seele zu prägen" [1]), sie für „Seelengröße" zu begeistern und ihnen die menschliche Schwachheit lächerlich zu machen. Zu diesem Ende läßt er aber nicht den Moralisten und am Schluß den Henker seinem Helden auf dem Fuße folgen, sondern stellt die einzelne Handlung in ein größeres Weltbild von kühnem Wurfe hinein. In einer reinlichen logischen Verknüpfung aller Tat-

[1]) Bd. 2, S. 398. Vgl. den an Lessings Deutung der Katharsis gemahnenden Schluß der Schrift: „Verdienst genug, wenn hier und da ein Freund der Wahrheit und gesunden Natur hier seine Welt wiederfindet, sein eigen Schicksal in fremdem Schicksal verträumt, seinen Mut an Szenen des Leidens erhärtet und seine Empfindung an Situationen des Unglücks übet" usw. (S. 405).

Digitized by Google

sachen, in einer lückenlosen seelischen Entwicklung hatte Lessing das Werk des Genies gesehen; Schiller nimmt den Standpunkt etwas höher und vereinigt die Forderung innerer Geschlossenheit mit jenem Leitgedanken der Stürmer und Dränger, der letzten Endes auf Leibniz oder auf Shaftesbury oder auf beide zurückgeht: das Schaffen des Genius ist dem der Gottheit ähnlich, der Dichter ist ein Weltschöpfer im kleinen. In diesem Sinne soll das deutsche Drama über das französische und das englische hinauswachsen; der Dichter soll mit „edelmütiger Kühnheit" der Natur „ihr Mark aussaugen und ihre Schwungkraft erreichen", zugleich aber mit „schüchterner Blödigkeit" für das „Ameisenauge" des Menschen malen und uns durch die Harmonie und Symmetrie seines eigenen Werkes auf die Einheit des Weltganzen hinweisen und vorbereiten [1]). So wirkt der mächtigen Steigerung des tragischen Helden, dessen hinreißende Kraft doch unser klares Urteil nicht trüben darf, eine ebenso gewaltige Ausweitung des Weltbildes entgegen, bei der wiederum unsere Vernunft nicht zu kurz kommen darf. In unbeholfener Form kündigt sich jene Verschmelzung von persönlichen und Weltgefühlen an, die auch weiterhin für Schillers tragische Dichtung und für seine persönliche Bewertung der Kunst so bezeichnend bleiben sollte.

Über das Elend der Gegenwart hat sich Schiller nie belogen, seitdem er mit eigenen Augen hatte sehen lernen. Aber jeder große Tragiker ist immer Pessimist und Optimist zugleich gewesen, und auch Schiller richtete den Blick vertrauensvoll in die Ferne: nicht in ein überirdisches Jenseits, sondern auf eine ideale Menschengesellschaft der Zukunft, die sich aus der gegenwärtigen entwickeln sollte; eine Gesellschaft, bei der jener verderbliche Zwiespalt, der ihn selbst zu zerreißen drohte, der Widerspruch zwischen den Ansprüchen des Körpers und der Seele in dauernden Frieden aufgelöst werden sollte. Hier erhoffte Schiller eine Gleichgewichtslage, wie sie Shaftesbury für einen anderen, seinem Volk und seiner Zeit wichtigeren Zwiespalt ersehnt hatte: für den Streit zwischen Gemeinschafts- und Ich-Gefühl. Und hier wie dort sollte das Schöne als Band des Entgegengesetzten dienen und die künstlerische Erfassung der Wirklichkeit der höchsten Sittlichkeit die Wege bereiten [2]). Insofern, aber auch

[1]) Bd. 1, S. 402 f.

[2]) Schon in seiner Dissertation über den 'Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen' hatte Schiller die Überzeugung aus-

Digitized by Google

nur insofern versuchte Schiller in seiner Mannheimer Rede von 1784 die „Schaubühne als moralische Anstalt" zu betrachten — nicht im Sinne einer engherzigen Alltagsmoral, sondern eher einer veredelten Freimaurerei: als dienendes Glied im großen Entwicklungsgange der Menschheit. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet er denn auch wieder die letzte Wirkung der Tragödie, deren nächste Eindrücke er im Hinblick auf ältere Theorien des Tragischen schildert. Danach kann der Zuschauer, der das volle menschliche Weh mit dem Helden der Tragödie innerlich durchlebt hat, sich gegen die kleineren Schläge des Lebens „härten"; und wenn die Schaubühne nach Schiller „uns das augenblickliche Leiden belohnt mit wollüstigen Tränen und einem herrlichen Zuwachs an Mut und Erfahrung", so ist das ungefähr eine Umschreibung von Lessings (und Sulzers) Auffassung der Reinigung der durch die tragische Handlung erregten Affekte; von ihr ist dann wieder alles andere abhängig, was Schiller als Milderung unseres Urteils, Zuwachs an Menschenkenntnis, Aufklärung des Verstandes und andere Nebenwirkungen der Tragödie rühmt, die aber niemals mit ihrer unmittelbar ästhetischen Wirkung hätten verwechselt werden sollen.

Freilich steht Schiller noch zu stark im Banne seines jugendlichen Optimismus, um sich darüber klar zu werden, daß in dem tragischen Erlebnis, wie er selbst es als Dichter erfuhr, der ästhetische Mittelzustand immer nur auf Augenblicke erreicht und festgehalten werden konnte. Zu einer unbefangenen Würdigung des Unlustvollen in seiner ganzen Bedeutung für die sittliche Lebensführung und die tragische Kunst vermochte er sich erst unter der Einwirkung Kants und einer reicheren persönlichen Lebenserfahrung aufzuschwingen.

Vom geschichtlichen Drama aus hatte Schiller den Weg zur Geschichte gefunden, dem Drama galt auch seine erste theoretische Arbeit zur Poetik. Im Sommer 1790 las er an der Universität Jena über „den Teil der Ästhetik, der von der Tragödie handelt", ohne dabei die Fachliteratur durchzugehen [1]). Er verließ sich auf Schul-

---

gesprochen: „Schönheit und Harmonie veredeln Sitten und Geschmack, und die Kunst geleitet zur Wissenschaft und Tugend hinüber." (Bd. II, S. 107.) Daß diese Stelle auf die „Künstler" vorausweist, hat schon Kuno Fischer bemerkt. Vgl. jetzt Rosalewski, S. 29.

[1]) Vgl. an Körner, 16. Mai 1790: „Bilde Dir ja nicht ein, daß ich ein ästhetisches Buch dabei zu Rate ziehe. Ich mache diese Ästhetik selbst, und darum.

Digitized by Google

kenntnisse, eigene Erfahrungen und Ergebnisse selbständigen Nachdenkens über die Schriften seiner Vorgänger, unter denen natürlich Lessing und die durch ihn vermittelte 'Poetik' des Aristoteles vor allem in Betracht kommen. Er trat jetzt aber den Fragen der einzelnen Gattung mit einer freilich noch nicht abgeschlossenen, doch schon tieferen und einheitlicheren Gesamtauffassung vom Wesen der Kunst gegenüber als in seinen Jugendarbeiten. Hatte er schon in der Abhandlung über die Schaubühne den Gedanken ausgesprochen, daß die Kunst den Menschen in der Ganzheit seines sinnlich-geistigen Wesens herstellen solle, so war er sich über ihre Rolle als Weckerin, Begleiterin und Abschluß aller menschlichen Gesittung bei der Ausführung der „Künstler" vollends klar geworden. Mehr als je hatte er in seiner Fähigkeit zur ästhetischen Betrachtung den freundlichen Lebensheiland erkannt, der den heißen Widerstreit zwischen Natur und Geist in seinem eigenen Busen friedlich auszugleichen vermochte. Sollten aber Friede und innere Harmonie als rechte Wirkung der künstlerischen Betätigung gelten, so mußte den Dramatiker doch vor allem die Frage beschäftigen, ob eine solche Wirkung auch durch eine so offensichtlich unlusthaltige Darbietung wie die Tragödie hervorgerufen werden könnte. Schon am 30. September 1790 meldete er Huber, er habe „eine Theorie des Trauerspiels geschrieben", wovon man „im 12. Heft der Thalia etwas lesen werde". Aber noch am 22. Februar des nächsten Jahres gestand er Körner, daß er in Nebenstunden an der „Theorie" für die Thalia arbeite, und im folgenden Monat sollte er eine Zufuhr von neuen Gedanken erfahren,

wie ich denke, um nichts schlechter. Mich vergnügt es sehr, zu den mancherlei Erfahrungen, die ich über diese Materie zu machen Gelegenheit gehabt habe, allgemeine philosophische Regeln und vielleicht gar ein szientifisches Prinzip zu finden. Es legt sich bei mir alles bis jetzt bewunderungswürdig schön auseinander, und manche lichtvolle Idee stellt sich bei dieser Gelegenheit mir dar. Die alte Lust zum Philosophieren erwacht wieder" usw. Dazu am 18. Juni: „Meine Theorie der Tragödie, der ich jede Woche einen Tag widme, macht mir noch immer viel Freude; aber langsam geht es freilich, da ich gar kein Buch dabei zu Hilfe nehme — bloß Reminiszenzen und tragische Muster." Damit sind natürlich nicht bloß Reminiszenzen a n tragische Muster gemeint! Ich denke einmal an anderer Stelle nachzuweisen, wieviel Schiller auf diesem Gebiete seinem Lehrer J. J. G. Nast zu verdanken hatte, mit dem er noch in späteren Jahren ein 'Griechisches Theater' herausgeben wollte (Jonas, Bd. II, S. 371 und Bd. III, S. 428, 433). Einstweilen vgl. J. Minor: Schiller, Bd. I, S. 163 f.

Digitized by Google

die seine Arbeit zunächst ins Stocken brachte: Schiller holte damals ein längst Versäumtes nach und las Kants Ästhetik, die seiner Umgebung schon wohlbekannt war. Am 3. März 1791 sprach er sich hochbefriedigt über die „Kritik der Urteilskraft" aus, die er sich augenscheinlich eben erst angeschafft hatte, die ihn „durch ihren lichtvollen geistreichen Inhalt" hinriß und ihn nebenher mit vielen Kantischen Vorstellungen bekannt machte. Am 15. Mai des folgenden Jahres, wo er sich für die 'Ästhetischen Briefe' rüstet, nimmt er die dritte Kritik wieder vor, in dem er dann am 15. Oktober „bis an die Ohren steckt"; nun will er nicht ruhen, bis er „die Materie durchdrungen habe". Das sieht nicht aus, als wäre die erste Lektüre vom Jahre 1791 sehr gründlich gewesen und ich glaube annehmen zu dürfen, daß Schiller damals überhaupt noch nicht bis zur „teleologischen Urteilskraft" vorgedrungen war. Sonst hätte er nicht seine 'Glückseligkeitslehre' mit solcher naiven Gewißheit vorgetragen, wie es inzwischen in der Abhandlung GdV. geschehen war[1]); es war dieser Aufsatz, dessen Handschrift Schiller dem Verleger der „Neuen Thalia" am 7. November 1791 zuschickte, und den er Baggesen am 9. Januar 1792 im Druck überreichen konnte. Inzwischen hatte er Körner am 4. Dezember berichtet: „Jetzt arbeite ich einen ästhetischen Aufsatz aus, das tragische Vergnügen betreffend. In der 'Thalia' wirst Du ihn finden und viel Kantischen Einfluß darin gewahr werden." Man darf sich durch den Titel nicht täuschen lassen, als handelte es sich da um den Aufsatz GdV., der eben schon vier Wochen früher fertig geworden war; was Schiller im Dezember vorhatte, kündigte er Göschen am 15. Januar 1792 als fertig an: „Manuskript (für das 2. Heft) ist parat", und es wurde im März veröffentlicht: es handelt sich also um die Abhandlung TK. Dennoch gibt Schillers Ankündigung den wirklichen Inhalt dieser zweiten Abhandlung über das Problem des Tragischen an. Hat doch Gneiße mit Recht darauf hingewiesen, daß er erst hier das Vergnügen an tragischen Gegenständen zu erklären sucht. Man hat Widersprüche zwischen beiden Aufsätzen festzustellen versucht (zuletzt Rosalewski), wovon freilich keine Rede sein kann. Gewiß weist der zweite Aufsatz dem ersten gegenüber manchen Fortschritt auf, im ganzen aber dürfte ihnen doch von

[1]) Im folgenden bezeichne ich die Abhandlung 'Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen' mit GdV., den Aufsatz 'Über die tragische Kunst' mit TK.

Digitized by Google

Hause aus ein einheitlicher Plan zugrunde liegen. Aber mochte nun Schiller mit dem ganzen Gegenstand nicht rechtzeitig fertig geworden sein oder aus redaktionellen Gründen eine selbständige Veröffentlichung der beiden Abschnitte vorziehen — genug, er entschloß sich zur Teilung. Der erste Aufsatz gelangt nicht zur eigentlichen Behandlung derjenigen Frage, die auf den ersten Blick im Titel angedeutet zu sein scheint, in Wahrheit verbreitet er sich über die Grundlagen, d. h. über die allgemeinen sittlichen und ästhetischen Vorbedingungen „des Vergnügens an tragischen Gegenständen". Der zweite Aufsatz zergliedert dann die Eigenart der tragischen Wirkung selbst und ihre Vorbereitung in der technischen Ausgestaltung des Dramas. Die allmähliche Entstehung, die plötzliche Hinwendung zu Kant, die wahrscheinlich durch äußere Rücksichten gebotene Teilung wollen mit in Betracht gezogen werden, wenn man dem trotz seiner oft mißverständlichen Ausdrucksweise klaren Gedankengang Schillers gerecht werden will.

„Viel Kantischen Einfluß" sollte Körner in Schillers Aufsätzen finden, die immerhin das Verdienst für sich in Anspruch nehmen durften, zum ersten Male eine spekulative Ableitung des Begriffs des Tragischen zu versuchen. Denn was bis dahin über den Gegenstand geschrieben worden war, bestand doch mehr oder weniger in der Auslegung der empirisch-aphoristischen Darstellung des Aristoteles oder in einzelnen Beobachtungen, die auch nicht den Namen einer methodisch-zusammenhängenden Untersuchung verdienten. Schillers Abhandlungen geben eine zusammenhängende, wenn auch noch keine ganz einheitliche Ableitung. Kantische Gedanken erscheinen hier wie aufgepfropfte Reiser auf einem Stamme, der im Erdreich Leibnizens und der deutschen Popularphilosophen wurzelt.

Schiller bekennt sich zu jener Kunstlehre, die den Zweck der künstlerischen Tätigkeit nicht mehr in der Belehrung und Erziehung, sondern im „Vergnügen" sehen will. Auch Kant würde dem allerdings nicht widersprechen, aber die Betonung des „prodesse" gegenüber dem „delectare" ist älter und wurde in Deutschland zuerst durch Johann Elias Schlegel nachdrücklich verfochten[1]).

[1]) Vgl. J. El. Schlegels ästhetische und dramaturgische Schriften (Deutsche Literaturdenkmale, Heft 26), herausg. von J. v. Antoniewicz, Heilbronn 1887, S. 12 f. (Aus dem „Schreiben des Herrn N. N. über die Komödie in Versen", von 1740). Der Herausgeber weist S. XLI f. nach, daß Schlegel französischen Vorgängern folgt.

Digitized by Google

Ihm folgte dann Moses Mendelssohn[1]) und weiterhin J. A. Eberhard, dessen „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften" Schiller gut gekannt zu haben scheint: „Die schönen Wissenschaften unterscheiden sich von den strengen Wissenschaften durch ihren letzten und vornehmsten Zweck, welcher das Vergnügen ist" [2]). Nach Schlegel entspringt alles sinnliche Vergnügen aus der „Ordnung", das Vergnügen an der künstlerischen Darstellung insbesondere aus der Wahrnehmung der „Ähnlichkeit" zwischen Urbild und Abbild. Nach Eberhard dagegen entsteht „das Vergnügen aus dem Gefühl der Vollkommenheit, weshalb die sinnliche Vorstellung der Vollkommenheit das höchste Gesetz" der schönen Künste und Wissenschaften sei [3]). Eine solche Kunstlehre aber mündet notwendig in eine allgemeine Glückseligkeitslehre ein, die Schiller freilich nicht in der engen und kleinlichen Art der Popularphilosophen, sondern in dem großen Sinne Leibnizens auffaßt [4]). Die einzig denkbare, wahrhafte Glückseligkeit liegt für Leibniz nicht in der „größten Lust", sondern im dauernden Fortschritt zu einer vollkommenen Aufklärung des Geistes durch lauter klare und deutliche Vorstellungen über Gott, die Welt und sich selber; dieses Ziel ist nur durch angestrengte Vernunfttätigkeit zu erreichen, worauf aber der Mensch schon durch seinen Instinkt hingeführt wird, durch den Trieb zur Familie und zum Vaterlande, durch das Gefühl für das Schickliche u. dgl. Das Denken aber, die vernünftige Überlegung, d. h. die Erhebung verworrener Vorstellungen zur vollen Deutlichkeit ist doch schließlich die dem menschlichen Geiste einzig angemessene Tätigkeit und als solche von vornherein mit Lust verbunden;

[1]) Vgl. den fünften der 'Briefe über die Empfindungen'. Auffallen könnte es daß Schiller in GdV. noch die Vergnügungstheorie vorträgt, die sein Freund K. Ph. Moritz schon 1785 (in der 'Berlinischen Monatsschrift', Bd. V) zugleich mit Batteux' Nachahmungstheorie abgelehnt hatte, um seinerseits die Kunst auf den „Begriff des in sich selbst Vollendeten" zu gründen. (Vgl. Deutsche Literaturdenkmale, Heft 31, S. XV und 38 ff.) Aber Schiller hat es hier nicht mit dem Wesen, sondern dem „Zweck" der Kunst zu tun.

[2]) 3. Aufl. (1790), S. 4, § 6.

[3]) Ebenda S. 7, § 8.

[4]) Wie stark Schiller besonders in seiner Jugend dem System Leibnizens verpflichtet war, hat jüngst H. Kindermann betont. (Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Bd. XXX, S. 16 ff.) Vgl. zum folgenden besonders Leibnizens 'Neue Abhandlungen'. (Neue Übersetzung mit Einleitung von Cassirer 1915.) Buch II, c. 21, namentlich § 46.

Digitized by Google

ihre selbständige Übung gewährt eben jene dauernde Lust und jene „ruhigeren Freuden", die (nach Schillers „Künstlern") „im Genusse nicht verscheiden". Durch diese Lust verfolgt die „Natur" ihre Zwecke mit unserem Geist, wie sie ja auch die zweckmäßigen Betätigungen unseres Körpers mit Lust verbunden hat.

Insofern also eine vernunftmäßige Erfassung des Weltganzen die höchste Glückseligkeit für das „Ich" bedeutet, ist der Mensch allerdings auf Glückseligkeit angelegt, aber auch nur in diesem Sinne [1]); sie erwächst ihm erst auf dem Wege der Erziehung und der steten Vernunftarbeit, die unseren bewußten Willen mit dem notwendigen Geschehen in der besten aller möglichen Welten in Übereinstimmung bringt, und die uns aus dem Zustand der Verknechtung unter das Naturgesetz zur vollen Freiheit verhilft. Frei also ist der Mensch, der das erkannte Weltgesetz zu seinem eigenen macht; der, wie es der Dichter der 'Künstler' ausdrückt, „seine Pflichten denkt, die Fessel liebet, die ihn lenkt", und selbst das Geschoß des Todes „mit freundlich dargebot'nem Busen vom sanften Bogen der Notwendigkeit" empfangen kann. Diesen Gesichtspunkt hatte nun die deutsche Aufklärung besonders betont, indem sie die Vollkommenheitslehre mit einem „geläuterten Epikureismus" [2]), wie sich Mendelssohn ausdrückte, vorsichtig verband: „Jede gute Tat sei mit einem seligen Gefühl verknüpft, das süßer ist als alle sinnliche Wollust"; und dies „Vergnügen" dürfe man in der angewandten Ethik ruhig zu Hilfe nehmen, in der theoretischen freilich müßten Grund und Folge um so sorgfältiger geschieden werden. Es ist unschwer, hier die Quelle zu Schillers Gedankengängen im ersten Abschnitt von GdV. zu erkennen. Hier erscheint das ästhetische Vergnügen als erster Ausdruck unserer Freiheit; es hat also Beziehung auf unser

[1]) Immerhin ist die Stelle mißverständlich. Zwar spricht Schiller nur von dem „Zweck der Natur" mit dem Menschen, scheidet aber diesen Naturzweck nicht scharf genug von der sittlichen Bestimmung. Ganz anders in den 'Ästhetischen Briefen', wo die „Glückseligkeit" (als worauf u. a. unser ästhetisches Verhalten zielt) von dem „moralischen Adel der Menschennatur" viel schärfer getrennt wird. Inwiefern übrigens die oben entwickelten Gedankenreihen sich mit denen Shaftesburys berühren, muß einer eigenen Darstellung vorbehalten bleiben. Einstweilen vgl. Chr. Fr. Weiser: Schiller und das deutsche Geistesleben (Leipzig 1916, B. G. Teubner).

[2]) Schriften, herausg. von Brasch, Bd. II, S. 120. Vgl. Jodl: Geschichte der Ethik, 2. Aufl., Bd. I, S. 532.

Digitized by Google

sittliches Leben, wenn auch durchaus keinen selbständigen, sittlichen Wert.

Man hat nun allerdings behauptet, daß Schiller seine Lehre von dem Vergnügen als Endzweck der Kunst im zweiten Absatz seiner Abhandlung GdV. gleich wieder aufhebe, indem er ins Moralisieren verfalle; freilich sagt Schiller, daß der ästhetische Z w e c k nur durch moralische M i t t e l erreicht werden könne, daß „also die Kunst, um das Vergnügen, als ihren wahren Zweck, vollkommen zu erreichen, durch die Moralität ihren Weg nehmen müsse". Hat nun Schiller damit wirklich einer Kunst moralischen Inhalts im üblichen Sinne das Wort geredet, einer Kunst, die uns sittliche Vorbilder aufstellt, die vor dem Bösen warnt, oder deren höchste Wirkung etwa in der Läuterung unseres moralischen Urteils über menschliche Handlungen und Charaktere besteht? Zunächst wird Schiller in demselben Absatz nicht müde, zu betonen, daß die Kunst zwar einen „in die Augen fallenden E i n f l u ß auf die Sittlichkeit" habe und damit „den höchsten Zweck der Menschheit in großem Maße befördere", daß sie aber diese Wirkung „nur beiläufig leiste". Der versittlichende Einfluß der Kunst ist also eine bloße Nebenwirkung und hat mit dem „Vergnügen" als solchem nichts zu tun — und doch wird das Vergnügen nur auf dem Wege der „Moralität" erreicht! Wenn das nicht ein Widerspruch in sich selber sein soll, so muß das Wort „Moralität" an der angeführten Stelle etwas anderes bedeuten als „Sittlichkeit", muß der Begriff der „Freiheit", mit dem Schiller auch weiterhin arbeitet, seines normativen Charakters entkleidet werden. Tatsächlich finden wir nicht erst bei Hegel die Erklärung: „Das Moralische muß in dem weiteren Sinne genommen werden, in welchem es nicht bloß das Moralisch-Gute bedeutet" [1]); die Aufklärung macht denselben Unterschied. Wir lesen in Crusius' 'Vernunftwahrheiten' § 13: „Was vermittelst des Willens und vernünftigen und freien Geistes dergestalt bewerkstelligt wird, daß derselbe nach wissentlichen Endzwecken strebt", das ist moralisch; und J. Micraelius hatte schon im 17. Jahrhundert festgestellt, daß es „gute und böse moralische Handlungen" gebe; denn moralisch sei alles, wozu wir durch innere geistige Gründe veranlaßt

[1]) Enzyklopädie, § 503. Vgl. zum folgenden: Eisler: Wörterbuch der philosophischen Begriffe II (3. Aufl.), S. 823.

Digitized by Google

werden [1]). Daß aber eine nicht legale, sondern an sich verwerfliche Handlungsweise doch als Ausfluß freier Entscheidung des Menschen einen gewissen moralischen Wert habe, das hatte gerade Kant in jenen geschichtsphilosophischen Abhandlungen betont, die seine erste Berührung mit Schiller herbeiführen sollten [2]). In seinem Aufsatz: 'Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte' (1786) verteidigt der Königsberger Denker den „Sündenfall" im Paradies als den „ersten Versuch einer freien Wahl", als den ersten Schritt von der Herrschaft des Instinkts zu der der Vernunft. Freilich unterdrückt er sein Moralurteil nicht: „Der erste Schritt also aus diesem Stande war auf der sittlichen Seite ein Fall; auf der physischen waren eine Menge nie gekannter Übel des Lebens die Folge dieses Falles, mithin Strafe. Die Geschichte der Natur fängt also vom Guten an, denn sie ist das Werk Gottes; die Geschichte der Freiheit vom Bösen, denn sie ist Menschenwerk"; und doch fing die sittliche Vervollkommnung des Menschengeschlechts mit diesem ersten „bösen", aber doch „freien" Schritte an. Die etwas gequälte Haltung des Philosophen, der nicht bloß mit theologischen, sondern mit moralischen Bedenken zu kämpfen hat, fehlt gänzlich in Schillers kleiner Arbeit 'Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde', die 1791 erschien und in Kants Geschichtsphilosophie wurzelt. Hier wird der Sündenfall schlechtweg als „Übergang des Menschen zur Freiheit und Humanität" behandelt. Für Schiller ist jener „vermeintliche Ungehorsam" gegen das göttliche Gebot nichts als ein Abfall des Menschen „von seinem Instinkt, also erste Äußerung seiner Selbsttätigkeit, erstes Wagestück seiner Vernunft, erster Anfang seines moralischen Daseins". Durch seinen Fall wird der Mensch „aus einem vollkommenen Zögling der Natur ein unvollkommenes moralisches Wesen" [3]); d. h. wir finden schon moralisches Dasein, wo wir Selbsttätigkeit und Freiheit wahrnehmen. Schiller hat gefühlt, daß

[1]) „Morales actus probi et turpes" . . . „moralis causa est, quae aliquid praestat suadendo, docendo, instigando, contradistincta causae physicae." Lexicon philosophicorum terminorum, Jena 1653. S. 675 f. Vgl. auch Herders 'Ideen', IV 4 (in Kürschners National-Literatur, Bd. 77 I a, S. 141): Selbst im ärgsten Mißbrauch seiner Freiheit bleibt der Mensch noch ein König.

[2]) Schiller an Körner, 29. August 1787.

[3]) Werke (herausgegeben von Bellermann-Petsch Bd. 10, S. 219).

Digitized by Google

ein Unterschied besteht zwischen einer bloß freien und einer Handlungsweise, die einem höchsten sittlichen Gebot im Sinne Kants entspricht — aber er sieht darin einen Gradunterschied, während Kant die freiwillig böse Handlung nur als ersten Versuch des Menschen in der Freiheit betrachtet, der sich weiterhin zu einer völligen Umkehr des Willens unter der Wucht des Sittengesetzes wird bequemen müssen. Diese Umdeutung Schillers aber, die aus seiner Entwicklung unter der Leitung Leibnizischer Ideen [1]) wohl verständlich ist, bedingt jenen schillernden Gebrauch der Worte „Sittlichkeit", „Moralität" usw., der das Verständnis seiner tragischen Abhandlungen so lange erschwert hat.

Nach allem Vorangegangenen dürfte so viel klar sein: das Vergnügen, das die Kunst gewährt, ist keine gemeine Belustigung, die etwa nur die Sinnlichkeit des Menschen vergnügt — so wenig, als sie, einer wissenschaftlichen Beschäftigung gleich, etwa den Geist allein angeht oder im Sinne einer moralisch guten Handlung unser sittliches Gefühl allein befriedigt. Sie ist ein „freies", also nicht unter dem Zwang unserer Sinnlichkeit stehendes Vergnügen, weil bei ihrer Ausübung „die geistigen Kräfte, Vernunft und Einbildungskraft, tätig sind und die Empfindung durch eine Vorstellung erzeugt wird"; sie hat also auch moralischen Wert, insofern ja die „ganze sittliche Natur des Menschen", d. h. alles, was den Menschen zum Menschen macht, seine freie Menschlichkeit dabei beschäftigt ist. Auf diese und nur auf diese Weise nimmt die Kunst als solche ihren Umweg durch die Moralität, indem sie sich an den freien, sich selbst bestimmenden Menschen wendet. Das Tier hat keine Kunst und keinen künstlerischen Genuß, obwohl es dem rein sinnlichen Reize des Angenehmen sehr wohl zugänglich ist. Insofern aber das freie Verhalten des Menschen in seiner einfachsten Form, die Betrachtung des Sinnlichen ohne Begierde schon eine Betätigung der Vernunft mit ihrer befreienden Kraft darstellt, wirkt die Kunst eben schließlich doch wieder erzieherisch auf den Menschen ein und bereitet ihn auf höhere Stufen moralischer Leistungen vor, so wenig der ästhetische Reiz das strenge Sittengesetz verdrängen oder auch nur in seiner Würde beeinträchtigen darf.

[1]) Wie nahe Leibnizens sittliche Grundsätze wieder mit denen der Engländer und besonders Shaftesburys verwandt sind, hat Jodl im XIV. Kapitel seiner Geschichte der Ethik eingehend gezeigt.

Digitized by Google

Die Verwechslung des moralischen Zustandes im Sinne des freien Verhaltens gegenüber der Sinnlichkeit mit dem Moralisch-Guten war die eine Quelle des Mißverständnisses von Schillers Absichten; die andere fließt in seiner wiederholten Abwehr dramatischer Darstellungen, die das moralische Gefühl in uns verletzten könnten. Und doch kann man kaum freier in der Beurteilung künstlerischer Themata sein als der Dichter, der sich auch die Zweckmäßigkeit eines Bösewichtes in der Ausübung seiner Pläne als Gegenstand der Tragödie gern gefallen lassen will, „solange wir uns keines sittlichen Zwecks erinnern, dem dadurch widersprochen wird". Und es ist einfach eine psychologische Wahrheit (vielleicht nicht für eine „moralinfreie" Décadence, wohl aber für den „Deutschen Idealismus"), wenn Schiller hinzufügt: „Fällt es uns aber ein, diesen Zweck nebst seinen Mitteln auf ein sittliches Prinzip zu beziehen, und entdecken wir alsdann einen Widerspruch mit dem letzteren, . . . so tritt eine tiefe Indignation an die Stelle jenes ersten Vergnügens" [1]). Das moralische Pflichtbewußtsein des Zuschauers wird also als selbstverständlich vorausgesetzt, muß aber durch die künstlerische Darbietung nicht notwendig erregt werden; geschieht es doch, so darf der Zuschauer jedenfalls in seinem sittlichen Empfinden nicht verletzt werden; eine heftige, moralische Reaktion würde ihn sonst aus jenem Gleichgewicht der Seele herausreißen, das nun einmal für den vollen künstlerischen Genuß unentbehrlich ist. Das tragische Erlebnis setzt nach Schiller das Gleichgewicht von Einbildungskraft und Vernunft voraus; er würde ganz entsprechend urteilen, wenn er über das Schöne zu sprechen hätte, das nur bei voller Gleichgewichtslage zwischen Einbildungskraft und Verstand genossen werden kann. Auch hier müßte Schiller mit Kant verlangen, daß der Gegenstand unserer Betrachtung als zweckmäßig erscheine, ohne daß wir uns seines Zwecks bewußt würden, anderseits aber auch den Eindruck des Unzweckmäßigen, des Falschen, des Verzerrten vermeide, um uns nicht aus der Stimmung herauszureißen. Die schöne Kunst soll nicht lehren, so wenig wie die erhabene erziehen soll; aber Schiller würde auf der einen Seite so wenig einen Zuwachs an erfahrungsmäßigen Begriffen oder an scharfer Erfassung der Außenwelt als Nebenwirkung ablehnen wie auf der anderen Seite eine Festigung der moralischen Kraft. Sieht der Künstler nicht wirklich

[1]) Bd. I, S. 55.

Digitized by Google

schärfer als wir gewöhnliche Menschen, selbst da, wo er nicht gestalten will?

Damit ist die allgemeine Grundlage gelegt: die Kunst gewährt ein freies Vergnügen, wie es allein aus der Gleichgewichtslage unserer Gemütskräfte erwachsen kann, und zwar gehört die Tragödie nach Schiller zum Gebiet der „rührenden Künste" (im Gegensatz zu den „schönen" Künsten). Das im 18. Jahrhundert noch recht vieldeutige und unbestimmte Wort „rühren" [1]) wird hier nicht im Sinne von „attendrir", sondern von „toucher" gebraucht, wie der erklärende Zusatz beweist: „Künste des Gefühls und Herzens". Sie alle beschäftigen die Einbildungskraft mit der Vernunft, d. h. sie betätigen sich in der Darstellung eines vorgestellten Gegenstandes, woran die Freiheit des Menschen irgendwie zum Ausdruck kommt, und wodurch unser Freiheitsbewußtsein irgendwie erweckt wird.

Schillers jugendliche Auffassung des Kunstgefühls als echten Humanitätsgefühls im Vollgenuß der Einheit von Verstand und Einbildungskraft stimmte aufs beste mit Kants Ästhetik des Schönen zusammen; um so eher war er bereit, auch seine Betrachtung der „rührenden Künste" unter die beherrschenden Gesichtspunkte von Kants Analytik des Erhabenen zu stellen. Nun hat man nicht ohne Grund behauptet [2]), daß Kants Lehre an dieser Stelle wohl den Forderungen unserer Sittlichkeit unter realen Verhältnissen, kaum aber dem ästhetischen Erlebnis gerecht werde. Kant redet von der Unlust, die unsere Sinnlichkeit bei der Wahrnehmung unübersteigbarer Schranken und unüberwindlicher Widerstände erfaßt, er spricht auch von der Lust unserer sittlichen Natur ob ihrer Überlegenheit über jegliche Begrenzung, läßt aber den Konflikt zwischen dieser Lust und jener Unlust ungelöst bestehen. Mit dem Siege unserer besseren Menschlichkeit über das Sinnliche können wir uns denn auch

[1]) Vgl. meine Anzeige von Koschmieders Herderbuch im Archiv für neuere Sprachen, Bd. 131, S. 448. Dazu J. A. Eberhard a. a. O. S. 85. § 66: „Die vornehmste Vollkommenheit eines schönen Werkes ist ohne Zweifel seine belebende Kraft, die es hat, wenn es Leidenschaften erregt. Alsdann nennt man es im weiteren Sinne rührend. Die Leidenschaften aber sind entweder angenehme, unangenehme oder vermischte. Wenn es vermischte erregt, so ist es rührend im engeren Verstande. Das Vermögen eines schönen Werkes oder einer Vorstellung, eine solche Rührung oder den höchsten Grad der Rührung hervorzubringen, ist das Pathos."

[2]) Rosalewski, S. 19 ff.

Digitized by Google

im Leben wohl zufrieden geben: er bestärkt eben unser Sicherheitsgefühl, das aber im ästhetischen Zustande, wo es sich ja um den bloßen Schein handelt, gar nicht ernsthaft gefährdet ist. Hier verlangen wir die Erhebung zur reinen Betrachtung so gut wie bei der Wahrnehmung des Schönen: hier soll unsere sittliche Natur in Tätigkeit versetzt, aber nicht zu einem ernsthaften Eingreifen veranlaßt werden. Daß Kant derartiges gelegentlich bedacht hat, weist Rosalewski aus einer Äußerung in der „Kritik der Urteilskraft“ [1]) nach: „Das Urteil selber bleibt hierbei immer nur ästhetisch, weil es . . . bloß das subjektive Spiel der Gemütskräfte selbst durch ihren Kontrast als harmonisch vorstellt.“ Vollends verhängnisvoll soll dann für Schiller eine andere, mehr terminologische Unklarheit Kants geworden sein; der Kritiker der Urteilskraft, der im allgemeinen Ästhetik und Ethik so sauber auseinanderhielt, bezeichnete nach Rosalewski [2]) das Ästhetisch-Erhabene als ein Gefühl der Achtung für unsere übersinnliche Bestimmung; da lag denn die Verwechslung nahe mit jenem anderen Gefühl der Achtung, das er in der „Kritik der praktischen Vernunft“ als „moralisches Gefühl“ mit dem Sittengesetz verbunden hatte. In Wahrheit ist natürlich dieses Gefühl des „Moralisch-Erhabenen“ von dem reinen Geschmacksurteil des Ästhetisch-Erhabenen streng zu scheiden. Ein Teilgefühl des Ästhetisch-Erhabenen ist aber tatsächlich jenes Gefühl des Gegensatzes zwischen meinem sittlichen Vergnügen und meiner durch Unlust angegriffenen Sinnlichkeit, das Rosalewski mit freier Anwendung eines Schillerschen Ausdruckes „reines Freiheitsgefühl“ nennt. Dieses reine Freiheitsgefühl ist subjektiv und erwächst mir aus dem völligen Absehen von meiner sinnlichen — im Gefühl meiner übersinnlichen Natur; aber es ist eben nur ein Teilgefühl und weist auf eine Kluft zwischen Sinnlichkeit und sittlicher Natur hin, die im vollkommenen ästhetischen Zustande eigentlich überwunden werden sollte. Das reine Geschmacksurteil des Erhabenen kommt also erst zustande, wenn ich mich frei über jene Kluft erhebe, indem ich mich gleichzeitig auf beide Seiten meines Selbst bezogen, gleichmäßig als sinnlicher wie als sittlicher Mensch erregt fühle. Von diesem Gesichtspunkte aus wirft Rosalewski Schiller nun vor, daß er, durch Kants terminologische Unklarheit verführt, den letzten Schritt nicht ge-

[1]) S. 99 der 2. und 3. Auflage.

[2]) A. a. O. S. 24 ff., S. 92 ff.

Digitized by Google

tan; er habe das Ästhetisch-Erhabene mit der ästhetischen Beurteilung sittlicher Handlungen verwechselt und habe das Tragische nur aus dem reinen Freiheitsgefühl der von den Ansprüchen der Sinnlichkeit sich befreienden sittlichen Natur abgeleitet.

Nehmen wir nun aber Rosalewskis Kritik von Kants Begriff des ästhetisch Erhabenen wirklich an, so bleibt doch noch fraglich, ob jene ästhetische Aussöhnung des Gegensatzes zwischen Vernunft und Sinnlichkeit, in der das ästhetische Gefühl der reinen Freiheit schließlich verschwinden soll, von dem Begriff des Erhabenen im allgemeinen so ohne weiteres auf die besondere Aufgabe der Tragödie übertragen werden darf, die doch Schiller in seinen Aufsätzen nie aus dem Auge verliert. Ich leugne nicht, daß ein großer, tragischer Dichter sehr wohl imstande ist (und Schiller selbst gewährt uns Beispiele die Fülle!), uns auf Augenblicke zu jener erhabenen Augleichsstimmung emporzuführen, wo der schmerzhafte Sinneseindruck und das reine Mitschwingen unserer sittlichen Natur einander nicht mehr beeinträchtigen. Vielleicht soll das auch der Zustand sein, in dem uns die Tragödie schließlich entläßt. Ist das aber wirklich jener Tatbestand inneren Erlebens, auf den wir erfahrungsgemäß das Wort „tragisch" anwenden? Ist es auch nur die in unserer Seele vorherrschende Haltung während der Aufführung des Dramas? Kommt nicht jener Ausgleich immer nur auf Augenblicke zustande, um alsbald wieder heftigen Angriffen auf unsere Sinnlichkeit und kräftigen Erhebungen unserer freien Menschlichkeit Platz zu machen? Und Schiller ist es doch zunächst nur darum zu tun, das Tragische im engsten Sinne näher zu bestimmen bzw. die allgemeine Grundlage für solche Bestimmung zu legen. Und hier werden wir uns im allgemeinen mit dem Gefühl unserer reinen Freiheit begnügen müssen.

Rosalewski behauptet ja auch weiterhin, für dies Gefühl der reinen Freiheit habe Schiller, wenigstens in der ersten Abhandlung, das Gefühl der Achtung eingesetzt; das tragische Vergnügen beruhe nach ihm auf der ästhetischen Beurteilung einer bestimmten Handlung, die unmittelbar oder (bei dem reuigen Übeltäter) mittelbar die Macht des Sittengesetzes veranschauliche. Der Kritiker wird damit Schiller schon immerhin gerechter als die meisten seiner Vorgänger, die ihm das „Moralisieren" schlechtweg vorwarfen. Er betont, daß von moralischer Beurteilung im erweiterten Sinne keine Rede sei, wohl aber von jenem Achtungsgefühl, daß eben doch

Digitized by Google

keine rein ästhetische Wirkung bedeute. Hier heißt es besonders genau auf Schillers Worte und vor allem auf den Gedankengang seiner Abhandlung achten.

Schiller bestimmt das Vergnügen an der „rührenden Kunst" zunächst nicht analytisch, sondern genetisch, durch eine Betrachtung über die stofflichen Voraussetzungen, unter denen es überhaupt zustande kommen kann. Und unter diesen spielt das Moralische im weitesten Umfang natürlich die Hauptrolle. Denken wir an Schillers Bemühungen um einen objektiven Schönheitsbegriff in den 'Kalliasbriefen' zurück, und erinnern wir uns, mit welchem Nachdruck er darauf drang, in dem als schön empfundenen Gegenstande wirkliche oder „geliehene" Freiheit als Voraussetzung unserer ästhetischen Lust nachzuweisen, so werden wir verstehen, wie er es hier gehalten haben will: sollen wir innerlich erhoben werden durch das freie Spiel zwischen unserer Vernunft und unserer Einbildungskraft, so müssen wir in dem Gegenstande, den wir betrachten (und das ist in der Tragödie nun einmal eine Handlung, die sich zwischen Menschen, also freien Wesen abspielt), irgendwie ernstgemeinte Freiheit wahrnehmen, kraft deren wir uns unseres eigenen sittlichen Vermögens in der allgemeinsten Form bewußt werden. Wie das geschieht, sagt später die zweite Abhandlung (TK.), besonders im Hinblick auf die dramatische „Verwechslung" des Zuschauers mit dem Helden. In dem uns vorliegenden Aufsatz (GdV.) aber kommt es Schiller nur darauf an, die „Quellen", d. h. die materialen Grundlagen des ästhetischen Vergnügens aufzudecken und zu zeigen: 1. daß jede Handlung, die Freiheit offenbart, zu solcher Grundlage geeignet ist, auch wenn sich diese Freiheit nicht als ein pflichtgemäßes Handeln erweisen und der Gedanke an die Pflicht nicht einmal hintennach in der Reue des Übeltäters auftauchen sollte; 2. daß aber gleichwohl auch eine solche Handlung, die nicht durch ihren moralischen Gehalt im engeren Sinne der Betätigung unserer Freiheit entgegenkommt, uns nicht durch die Herausforderung unseres sittlichen Mißfallens in unserem Vergnügen stören darf; 3. daß die Kunst und besonders die tragische Kunst, die unsere Freiheit fortwährend zur Betätigung aufruft und unserer Moralität im engeren Sinne schon um ihrer selbst willen nicht ins Gesicht zu schlagen wagt, unserer Sittlichkeit letzten Endes nur förderlich sein kann, also mit gemeiner Belustigung nicht verwechselt werden darf.

Digitized by Google

Wie wenig aber Schiller bei dem Gefühle der Achtung (etwa für die moralisch gute Handlung eines leidenden, tugendhaften Menschen) stehenbleiben wollte, zeigt die Tatsache, daß er schon in der ersten Abhandlung nicht den Begriff des Erhabenen, sondern des „Rührenden" in den Mittelpunkt rückt; ferner aber die Art, wie er diesen Begriff auffaßt, den er mit dem Tragischen wesentlich gleichsetzt. Wie Kant im Erhabenen, so sieht Schiller im Rührenden nicht eine Eigenschaft des Objekts, sondern ein Gemütserlebnis des ästhetisch genießenden Menschen [1]). Weit entfernt, etwa einer Tragödie im Sinne Mendelssohns das Wort zu reden, die auf die „Bewunderung" eines tugendhaften Helden ausginge, hält er es eher mit Lessings Forderung eines leidenden Helden, der für seine Leiden selbst verantwortlich ist: Schillers Tragödie will aber auch bei der schmelzenden Wirkung nicht stehenbleiben. Das herbe Leid, das wir über das Schicksal des Helden empfinden (und je herber, desto besser!), soll unsere Menschlichkeit zum äußersten Widerstande aufreizen; und aus dieser erhöhten, wenn auch nur spielenden Betätigung unserer „moralischen Natur" (d. h. unserer Freiheit, nicht unserer moralischen Beurteilung der Handlung) erwächst uns, wie aus jeder rein menschlichen Tätigkeit, eine hohe, reine, dauernde Lust. Mendelssohn hatte in seinen Briefen „über die Empfindungen" das Mitleid als „eine vermischte Empfindung" bestimmt, die „aus der Liebe zu dem Gegenstande und aus der Unlust aus dessen Unglück zusammengesetzt ist". Daran knüpfte Lessing an, als er sich (1756 und 1757) mit seinen Berliner Freunden auf einen äußerst ertragreichen Meinungsaustausch über das Wesen des Tragischen einließ [2]). Sie alle gehen im Grunde von der aristotelischen Behauptung aus. Mitleid empfänden wir mit dem Leiden eines Unschuldigen; Mendelssohn hatte im Grunde nur an Stelle der moralischen Billigung der Person des Leidenden eine wirkliche Liebe gesetzt. Lessing unterscheidet nun drei Stufen dieses Mitleids: „Rührung, Tränen, Beklemmung". Alle drei sind gemischt aus dem Gefühle der Vollkommenheiten des Bemitleideten einerseits, seiner Leiden anderseits; sind nun die zugrunde liegenden Begriffe nur „dunkel", so

[1]) Vgl. Bolze, S. 65, 67.

[2]) Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Herausg. von R. Petsch (Philosophische Bibliothek, Bd. 121). Leipzig 1910, Meiner. Bes. S. 69 ff. (Brief Lessings vom 29. November 1756).

Digitized by Google

kommt wohl eine Rührung zustande, wie beim Anblick jedes Bettlers, aber Tränen wird er erst erwecken, wenn wir sein Leiden und seine Verdienste gleichzeitig und gleich stark empfinden, und diese Stufe ist die für die Tragödie fruchtbarste. Damit ist freilich nur das reale Gefühl der stärkeren Rührung beschrieben und noch nichts über unsere Lust an seiner Darstellung gesagt. Lessing spricht sich auch darüber aus[1]), indem er das berühmte Schulbeispiel von der gemalten Schlange im Sinne der „Bewegungstheorie" des Dubos erklärt: jeder Affekt gefällt uns, soweit er nur unser Lebensgefühl nicht unmittelbar verletzt; das ist aber auch beim traurigen und traurigsten Affekt nicht der Fall, wenn er durch eine bloß nachgeahmte Handlung erweckt wird. Mag die gemalte Schlange noch so abscheulich, mag die gehörte Musik noch so traurig sein, wir werden uns bei „jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung eines größeren Grades unserer Realität bewußt, und dieses Bewußtsein kann nicht anders als angenehm sein".

Erhöhte innere Tätigkeit als Zuwachs an „Realität" genommen — das klingt nach Leibniz, der aber nicht jedes starke Erlebnis gleichmäßig in diesem Sinne gewertet haben dürfte; jedenfalls verfährt Schiller mehr in seinem Sinne, wenn er, nun in deutlicher Anlehnung an Kant, die starke Erregung unserer moralischen Natur durch einen Eindruck aus der Sinnlichkeit als die eigentliche Grundlage unseres Vergnügens am Rührenden wie am Erhabenen darstellt. Damit wird er aber auch dem ästhetischen Erlebnis selbst um so besser gerecht. Bei Lessing eine reale Erregung, dann das Bewußtsein der künstlerischen Täuschung, und nun „ein um so größeres Wohlgefallen, je heftiger wir vorher über die gemalte Schlange erschrocken sind" — das ist ein Hin und Her zwischen Kunstgefühl und Wirklichkeitsgefühl, das kein ruhiges Genießen aufkommen läßt. Bei Schiller dagegen ein Spiel zwischen unseren sinnlichen und sittlichen Kräften, das sich von Anfang an und ununterbrochen auf dem Boden der reinen Betrachtung vollzieht. Die Lust erwächst hier nicht aus der Vortrefflichkeit des Leidenden, sondern aus unserem inneren Widerstande gegen die Unlust, die sein Leid in uns erregt, und aus der dadurch erweckten und gesteigerten Anspannung unserer moralischen Kräfte. Diese kann, um es noch einmal zu wiederholen, durch moralische Einflüsse im engeren Sinne,

[1]) In dem Briefe vom 2. Februar 1757, S. 98ff. in der genannten Ausgabe.

Digitized by Google

z. B. durch den Gehorsam des Helden gegen das Sittengesetz, bestärkt werden [1]), aber abhängig ist sie davon nicht. Und die Tragödie will uns nicht in erster Linie zu moralischen Urteilen veranlassen und weiterhin zu moralisch handelnden Menschen erziehen (höchstens kämen solche Erfolge als sehr entfernte, zufällige Nebenwirkungen in Betracht [2]), sondern sie will uns „moralische Lust" im höchsten Grade vermitteln, wie sie aus der spielenden Betätigung unserer Freiheit gegenüber einem bloß vorgestellten Leiden erwächst: auch hier eine Steigerung der „sich fühlenden Menschlichkeit", auch hier eine Erhöhung unserer „Realität", um mit Lessing zu reden, und doch in anderem Sinne, als Lessing sie gefaßt hatte [3]).

Trotz dieser durchsichtigen Auseinandersetzungen ist Schiller wieder und wieder mißverstanden worden [4]), und nicht ganz ohne seine Schuld. Er hat Ausdrücke wie „sittlich" und „moralisch" in dem beschriebenen Doppelsinn verwendet, hat in der ersten Hälfte seines Aufsatzes GdV. seine Ansicht über das freie Vergnügen ziemlich kurz und am Schluß die moralischen Bestandteile des dramatischen Stoffes um so breiter behandelt, die eingehende Erörterung des tragischen Erlebnisses selbst aber ohne besonderen Hinweis auf den zweiten Aufsatz verspart.

Die zweite Abhandlung TK. schließt nicht unmittelbar wie eine Fortsetzung an die erste an, setzt aber ihre Kenntnis voraus und bezieht sich mehrfach auf sie; ja, beide Aufsätze ergänzen einander, indem sie den Gegenstand von verschiedenen Seiten anfassen; in GdV. ist die Rede hauptsächlich von den allgemeinen Grundlagen

[1]) Im Sinne eines Beispiels, einer Parallele aus dem Leben, die natürlich auch als Stoffelement in das Drama eingehen könnte, ist der Satz S. 48 zu verstehen: „Nur dann erweist sich die ganze Macht des Sittengesetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften im Streit gezeigt wird und alle neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches Herz verlieren."

[2]) Vgl. Bd. I, S. 42 f.

[3]) Auch Bolze bespricht (S. 77 ff.) die Auseinandersetzung Lessings mit Mendelssohn, übersieht jedoch über den mancherlei Berührungen mit Schiller in der Fragestellung und in einzelnen Ausführungen die grundsätzliche Verschiedenheit in der Auffassung des tragischen Erlebnisses.

[4]) Zuletzt von Bolze, dessen kurze Abfertigung Gneißes (S. 62) keine ernsthafte Widerlegung bedeutet. Aber auch Gneiße irrt, wenn er (S. 17) Schillers Worte, die Kunst müsse „ihren Weg durch die Moralität nehmen", auf die Darstellung eines tragischen Leidens deutet, „welches als ein Sieg der sittlichen Kräfte sich darstelle" usw.

Digitized by Google

jedes freien Vergnügens, also auch des tragischen; genauer: von dem, was uns trotz der stärksten Rührung, ja gerade inmitten der heftigsten Angriffe auf unsere Sinnlichkeit am sichersten aufzurichten vermag, also gewissermaßen von dem positiven Faktor des tragischen Eindrucks. Noch bleibt eine eingehendere Erörterung des negativen Einschlages übrig, für dessen Behandlung die Grundlinien bereits gezogen sind: wer den ersten Aufsatz in sich aufgenommen hat, der wird nicht mehr erwarten, daß Schiller das Weh, das uns jede echte Tragödie zu fühlen gibt, verstecken und verdecken, in reine Bewunderung des Helden, in subjektive moralische Befriedigung oder sonst ein außerästhetisches Erlebnis des Zuschauers umwandeln solle: im Gegenteil, wir werden uns unserer sittlichen Natur (in dem oben bezeichneten Sinne) um so stärker bewußt, je reiner und je tiefgreifender unsere Rührung ist.

Dazu muß zunächst die Vorfrage beantwortet werden, warum ein unlustvoller Affekt überhaupt uns zu gefallen vermöge, warum der Schmerz nicht von vornherein jede Lust zerstöre. Schiller folgt im allgemeinen den Grundsätzen Dubos', wie sie ihm hauptsächlich Mendelssohn vermittelt haben dürfte. „Der Zustand des Affektes für sich selbst, unabhängig von aller Beziehung auf unsere Verbesserung oder Verschlimmerung, hat etwas Ergötzendes für uns"; das gilt schon von dem ursprünglich schmerzhaften Affekt, denn sonst würden wir uns nicht freiwillig auf Hasardspiel einlassen, in Gefahren stürzen u. dgl. Viel stärker aber tritt jene eigentümliche Lust bei dem bloß mitgeteilten oder nachempfundenen Affekt hervor, wo die nahe Beziehung zu unserem Glückseligkeitstriebe fehlt. Die Unlust, die der schmerzhafte Affekt mit sich bringt, entspringt aus unserer Sinnlichkeit; aus „unserer moralischen Natur aber quillt die Lust hervor, wodurch uns schmerzhafte Affekte in der Mitteilung entzücken und, auch sogar ursprünglich empfunden, in gewissen Fällen noch angenehm rühren". Damit weist Schiller nicht bloß die äußerliche Anwendung von Dubos' Grundsätzen auf die Tragödie zurück, sondern auch die sentimentale Erklärung des Mitleids aus dem „Vergnügen der Seele an ihrer Empfindsamkeit" und die moralistische Beziehung der Rührung auf „die Entdeckung sittlich schöner Charakterzüge", die der Held im Kampfe mit dem Schicksal offenbart. Solche Züge mögen, wir wiederholen es, die Selbsttätigkeit unserer moralischen Natur und die im engeren

Digitized by Google

Sinne moralische Nebenwirkung des Dramas befördern — mit dem eigentlich künstlerischen Eindruck haben sie nichts zu tun: hier handelt es sich um ein freies Mitschwingen jener Kraft, die letzten Endes unsere Menschlichkeit ausmacht. „Diese Kraft nun ist keine andere als die Vernunft, und insofern die freie Wirksamkeit derselben, als absolute Selbsttätigkeit, vorzugsweise den Namen der Tätigkeit verdient ... insofern ist es freilich der befriedigte Trieb der Tätigkeit, von welchem unser Vergnügen an traurigen Rührungen seinen Ursprung zieht“ [1]). Hier wird also die Lehre Dubos' und schließlich auch Leibnizens in die Gedanken Kants und Schillers umgebogen; in dem heftigen Angriffe auf unsere Sinnlichkeit, der eine noch viel kräftigere Äußerung unserer sittlichen Natur zur Folge hat, liegt die höchste Zweckmäßigkeit des traurigen Affekts schon im Leben begründet, wo er sich als Mittel den höchsten Zweck der Menschheit und der Welt (im Sinne der „teleologischen Urteilskraft“) einordnet. Dieses Mittel aber macht die tragische Kunst zu ihrem Hauptzweck: sie will den Menschen rühren und auf dem Wege der Rührung zum vollsten Gefühl seiner Menschlichkeit bringen; alles weitere überläßt sie der Nachwirkung.

Damit sind die grundsätzlichen Ausführungen Schillers beendet: die tragische Kunst „im allgemeinsten Verstande“ ist diejenige Kunst, welche sich das Vergnügen des Mitleids insbesondere zum Zweck setzt. Alles weitere gilt der reinen Technik, d. h. der „Nachahmung der Natur in denjenigen Handlungen, welche den mitleidenden Affekt vorzüglich zu erwecken vermögen“ [2]). Schiller hat keinen Grund, in diesem Abschnitt noch einmal auf die Frage der letzten Wirkung und der Nachwirkung des Trauerspiels einzugehen und etwa zu zeigen, inwieweit sich nun das Gefühl der Überlegenheit unserer Freiheit über unsere Sinnlichkeit weiterhin in ein Gefühl der Harmonie beider Vermögen auflösen läßt. Wir aber dürfen uns fragen, wieweit er etwa als Dichter diese von Rosalewski geforderte Harmonie selbst empfand und in uns zu erwecken bestrebt war. Sein 'Don Carlos' schloß mit einer Dissonanz, und im ersten tragischen Kunstwerk der Reifezeit, im 'Wallenstein', ist es nicht anders. Gewiß, wir alle fühlen in uns selber schließlich jene harmonische Nachwirkung, aber sie rührt davon her, daß wir unter der Einwirkung des Dichters

[1]) Bd I, S. 64. [2]) Ebenda, S. 65.

Digitized by Google

die angeschlagenen Lebensstimmungen in uns nachklingen und schließlich zusammentönen lassen: je weiter wir damit kommen, um so mehr entfernen wir uns aber von der gegebenen Handlung, von dem greifbaren Bühnenbilde, um so mehr verliert sich auch schließlich, was das Erlebnis zum „tragischen" im engeren Sinne machte. Wie wir mit dem Ganzen menschlich fertig werden, hängt letzten Endes von unserer Weltanschauung ab und liegt nicht mehr innerhalb jenes Bereiches ästhetischer Erlebnisse, die bei uns mit dem Anspruch auf allgemeine Gültigkeit auftreten. Ästhetisch könnten wir die letzte Harmonie, wenigstens im Geiste des deutschen Idealismus, doch wohl nur sub specie aeternitatis erfassen. In diese Richtung weist Schillers Traum von einer dichterischen Idylle höchster Art, der Vermählung des Herakles mit der Hebe [1]) — in der tragischen Dichtung selber aber herrschen das große Leid und der Sieg vor, die keine allzu rasche Versöhung zulassen.

„Die Tragödie wäre demnach dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen" [2]). Darauf allein ist jetzt Schillers ganzes Augenmerk gerichtet, wie dies Mitleid in der rechten Weise und im rechten Maße, weder zu schwach noch zu stark erregt werde, damit weder eine moralische noch eine sinnliche, außerästhetische Regung unsere Stimmung künstlerischen Genießens zerreiße! Daher seine Abwehr des Leidens Unschuldiger und des Auftretens vollendeter Bösewichter. Auf der anderen Seite aber soll unser ganzer Mensch zum Mitleiden, d. h. zum Personentausch mit dem leidenden Helden angeregt, also auch unsere moralische Natur so stark als möglich herausgefordert werden — zur Selbstbetätigung, nicht zum Urteil. Dabei ist denn freilich nicht zu leugnen, daß diese Wirkung von der moralischen Widerstandsfähigkeit des tragischen Helden mit abhängt, und daß ein gewisses Maß seiner sittlichen Vollkommenheit sie befördern kann. Die höchste Steigerung des Tragischen wird freilich erreicht werden, wenn „die Ursache des Unglücks nicht allein der Moralität widersprechend, sondern sogar durch Moralität allein möglich ist, und wo das wechselseitige Leiden bloß von der Vorstellung herrührt, daß man Leiden er-

[1]) Vgl. den wichtigen Brief an W. v. Humboldt vom 30. November 1795.
[2]) Bd. I, S. 78.

Digitized by Google

weckte“ [1]). Damit aber auch hier alles wegfalle, was uns aus dem Reiche des künstlerischen Scheines in das des hausbackenen Moralisierens reißen könnte, wünscht Schiller den Unwillen über das Leid so glückswürdiger Personen auf eine Notwendigkeit abzulenken, die denn doch wieder kein rohes, grausames Schicksal bedeuten darf. Der moralischen Note in unserer persönlichen Anteilnahme an dem Helden antwortet der moralische Grundton in Schillers Weltanschauung, die, wie wir sahen, in Leibniz wurzelte, aber erst unter Kants Einwirkung Klarheit und innere Geschlossenheit erhalten sollte. Sie kündigt sich hier noch schüchtern an, wenn er „die Ahnung oder lieber ein deutliches Bewußtsein“ (nicht aber die lehrhafte Darstellung) „einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens“ aus dem Drama mit fortnehmen möchte. Wiederum sehen wir Schillers persönliche Teilnahme an seinem Helden in ein allgemeines Weltgefühl einmünden, wie es schon in seinen jugendlichen Versuchen der Fall war.

Schiller hat das tragische Erlebnis auf seine Wurzeln zurückgeführt. Es bleibt ihm noch übrig, die Kräfte, die den tragischen Eindruck in uns hervorrufen, in ihrem Zusammenwirken zu schildern und das ästhetische Gebiet noch genauer gegen das moralische abzugrenzen. Die Abhandlung ‘Vom Erhabenen’, die 1793 im 3. und 4. Stück des 3. Bandes der ‘Neuen Thalia’ erschien, und von der Schiller späterhin nur den zweiten Teil unter dem neuen Titel ‘Über das Pathetische’ [2]) in seine kleineren Prosaschriften (Band III, 1800) aufnahm, wollte zunächst „zur weiteren Ausführung einiger Kantischer Ideen“ dienen. Tatsächlich versucht Schiller jetzt seine Lehre vom Tragischen wieder in nähere Verbindung mit Kants Analytik des Erhabenen zu bringen. Kant hatte zwischen dem Mathematisch- und dem Dynamisch-Erhabenen geschieden, Schiller spricht mit ganz ähnlicher Scheidung vom Theoretisch- und Praktisch-Erhabenen, widmet aber dem letzteren eine viel eingehendere Betrachtung, als sie auf Kants Wege gelegen hätte; das Theoretisch-Erhabene setzt unser Freiheitsgefühl gegen die Vorstellung des Unendlichen, das Praktisch-Erhabene ruft es gegen die Gefährdung gegen das Furchtbare zu Hilfe. Wir können dies Furchtbare zunächst ruhig betrachten und erleben dann das „Kontemplativ-

[1]) Bd. I, S. 68.

[2]) Wir bezeichnen die Abhandlung im folgenden mit P.

Digitized by Google

Erhabene", z. B. beim Anblick eines vernichtenden Meeressturmes oder bei der Vorstellung der aus den Wogen aufsteigenden Schlangen, die den Laokoon und seine Söhne umschlingen sollen, nach der Schilderung des Vergil. Wir können aber auch das Furchtbare, dessen Gipfel der Tod ist, selbst erleiden, um uns alsbald darüber zu erheben; wir fühlen uns dann durch unsere Freiheit in den Zustand des „Pathetisch-Erhabenen" versetzt, der somit die höchste Steigerung des Erhabenen überhaupt darstellt, sachlich aber genau mit dem zusammenfällt, was Schiller in TK. das „Rührende" genannt hatte. Soll aber diese Wirkung eintreten, so kann es sich nicht um ein reales Leiden unserer Person handeln, was unsere freie Haltung ausschließen würde; ja, selbst die „Sympathie" mit dem wirklichen, sinnlich wahrgenommenen Leiden eines anderen ist keine freie Äußerung des Gemüts, sondern eine „unwillkürliche, durch das Naturgesetz bestimmte Affektion des Gefühlsvermögens"[1]. Erst wenn das Leiden bloße Illusion oder Erdichtung ist, oder wenn es nicht unmittelbar den Sinnen, sondern der Einbildungskraft vorgestellt wird, kann es ästhetisch wirken. Auch hier erzeugen wir, infolge jenes Naturgesetzes der Sympathie, ein Nachgefühl des fremden Leidens in uns selber; aber dieses „Mitleiden", d. h. dieses Nacherleben irgendeines traurigen Affektes des anderen, diese mitleidige Furcht, Angst, Entrüstung, Verzweiflung usw. kann durch unsere Vernunft überwunden werden, sofern wir uns noch innerlich von der leidenden Person unterscheiden, solange also unser Mitleiden trotz unserer „Verwechslung" mit dem Helden nicht in ein Selbstleiden übergeht. Wir erfahren den Eindruck des fremden Leidens zwar mit einer gewissen Naturnotwendigkeit, verhalten uns da also pathologisch, aber wir bewähren sofort unsere Selbständigkeit, indem wir der „Vorstellung" des Leidens unsere moralische Freiheit entgegenstellen[2]. Denn dadurch wird nun die Vorstellung eines Leides erst „pathetisch-erhaben", daß wir imstande sind, uns „aus der sinnlich-lebhaften Vorstellung des Leidens in das Gefühl eigener Sicherheit" zu retten. So werden zum Pathetisch-Erhabenen zwei Hauptbedingungen erfordert: „Erstlich eine lebhafte Vorstellung des Leidens, um den mitleidenden Affekt

[1]) Bd. II, S. 181.

[2]) Auf die Schwierigkeiten dieser Stelle (II, S. 181 ff.) hat Rosalewski 109 aufmerksam gemacht. Vgl. auch Bolze, S. 90 f.

Digitized by Google

in der gehörigen Stärke zu erregen; zweitens eine Vorstellung des Widerstandes gegen das Leiden, um die innere Gemütsfreiheit ins Bewußtsein zu rufen. Nur durch das erste wird der Gegenstand pathetisch, nur durch das zweite wird das Pathetische zugleich erhaben. Aus diesem Grundsatz fließen die beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst. Diese sind erstlich: Darstellung der leidenden Natur; zweitens: Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden" [1]).

Der neue Begriff des Pathetischen und seine Unterordnung unter das „Erhabene" im weiteren Sinne bewahrt uns vor jenen Mißverständnissen, denen Schillers Lehre vom „Rührenden" allenfalls noch ausgesetzt gewesen war. Denn das Wort „rührend" hatte eben doch einen Beiklang, der zu Mißverständnissen Anlaß geben konnte: bei Lessing, aber auch bei Schiller. Darum weist der Meister der idealistischen Tragödie jetzt mit einer gewissen Heftigkeit alles ab, was seinen reinen Begriff des „Pathetisch-Erhabenen" gefährden könnte; ausdrücklich verurteilt er den stoischen Helden, dessen Mangel an Leid auf einem Mangel an Empfindungsfähigkeit beruht, und rühmt den frostigen Franzosen gegenüber die frische Sinnlichkeit der Griechen, die sich durch keine falschen Schicklichkeitsrücksichten von dem starken Ausdruck ihres Schmerzes zurückhalten ließen. Er verwirft aber ebenso die bloß „schmelzenden" Affekte, in den Rührstücken im Gefolge der „Sara", in den empfindsamen Romanen u. dgl.; und er lehnt endlich eine rohe Nervenbearbeitung durch Schauerstücke ab, die aus dem leidenden Menschen ein gequältes Tier machen: sein Ziel ist die edle Natur des Menschen, die sich über das tiefste Leiden nach Menschenart zu erheben weiß. Man hat in Schillers Ablehnung der „gemeinen" Passion eine verhängnisvolle Einseitigkeit sehen wollen. Bolze (S. 84) macht auf Gestalten wie Ophelia und Desdemona, auf Emilia Galotti und Egmont aufmerksam — tragische Gestalten, die „dem Gebiete des Erhabenen fernstehen". Ich glaube, da liegt ein Mißverständnis vor. Schiller spricht auch jetzt nicht davon, daß die leidenden Gestalten selber imstande sein müssen, sich frei über ihr Unglück zu erheben. Er verlangt nur, daß sie uns nicht die Möglichkeit der freien Erhebung nehmen. Erst wenn die genannten dramatischen Personen angesichts ihres Schicksals vor uns in Tränen zerflössen oder wie

[1]) Bd. II, S. 184.

Digitized by Google

gefangene Tiere an den Eisenstäben ihres Kerkers rüttelten, wenn sie in dumpfer Verzweilfung dahinbrüteten oder sich mit gemeinem Spott über alle Menschenwürde hinwegsetzten, würden sie Schillers Verdammungsurteil verfallen. Wer wollte in Emilia Galotti eine gewöhnliche Rührstückheldin sehen, die vornehmlich auf unseren „Tränensack" wirkte? Wohl möglich, daß unser Filmpöbel (und was ihm so im 18. Jahrhundert entsprechen mochte) jenen von Schiller anschaulich gemalten, „ins Tierische gehenden Eindruck der Sinnlichkeit" auch einer Emilia gegenüber zustande bringt — einem menschlich gebildeten Zuschauer wird ihr Schicksal die innere Freiheit nicht rauben, die sich über das Furchtbare und Furchtbarste hinwegsetzt. Und selbst der Tod einer Desdemona wird ihn in edler Fassung antreffen und ihn nicht der Verzweiflung zum Raube werden lassen.

Um solchen Mißverständnissen vorzubeugen, geht ja der Dichter im zweiten Teil der Abhandlung P. noch eigens auf jenes Erhabene ein, was das Pathetische erst ästhetisch, also tragisch wirksam macht. Während die von der Natur abhängigen Teile des Körpers die Gegenwart des Leidens offenbaren, sollen alle der blinden Gewalt entzogenen Teile das Leiden nur im allergeringsten Maße andeuten, vielmehr auf Freiheit zielen. Das kann auf zweierlei Art geschehen: wenn der ethische Mensch von dem physischen das Gesetz nicht empfängt und dem Zustand keine Kausalität für die Gesinnung gestattet wird, so entsteht das Erhabene der F a s s u n g, wie es der römische Senat nach der Schlacht bei Cannä offenbarte; und gehört Emilias Opfertod und Egmonts letzte Haltung etwa nicht in diese Reihe? Und selbst Desdemona leidet doch mit einer Würde, die uns an der Erhebung unseres sittlichen Selbst nicht hindern wird[1]). Gibt dagegen der ethische Mensch dem physischen das

[1]) Bolze macht (S. 88) noch einen anderen Einwand gegen Schillers Erhabenheitsbegriff im allgemeinen. „Groß kann man sich im Glück, erhaben nur im Unglück zeigen", sagt Schiller, natürlich vom Standpunkt des tragischen Dichters aus. Bolze erinnert an Napoleons Einzug in Moskau, an die Gestalt des segnenden Moses u. a., was Volkelt als das „Erhabene der wohltuenden Art" zusammenfaßt. Schiller würde darauf erwidern, daß hier freilich von einem Unglück im einzelnen die Rede nicht ist, daß aber das Erhabene der Handlung in solchen Gestalten sich gegenüber der allgemeinen Begrenztheit und Unzulänglichkeit der menschlichen Natur offenbart. Gerade indem wir auf einmal empfinden, wie wenig menschliche Kraft sonst vermag, und wieviel

Digitized by Google

Gesetz, erhält die Gesinnung Kausalität für den Zustand, geht also das negative in ein positives Erlebnis über, so erfahren wir das „Erhabene der Handlung". Auch diese aber kann sich auf zweierlei Weise äußern. Entweder mittelbar und nach dem Gesetz der Freiheit, wenn der Mensch aus Achtung für irgendeine Pflicht das Leiden erwählt: hier wird die Pflichtvorstellung zum Motiv, das Leiden zur Willenshandlung. Anders, wenn er eine übertretene Pflicht moralisch büßt: hier ist sein Leiden eine bloße Wirkung der Macht, die das Pflichtgesetz auf sein Gewissen ausübt. Schiller nennt als Beispiele für die erstere Art Regulus, der sich der Rachegier der Karthager aussetzt, um sein Wort zu halten. Wir möchten auch an Goethes Götz von Berlichingen erinnern: „Da waren selbst einige von den Bündischen, die zu mir sagten, ich habe töricht getan, mich meinen ärgsten Feinden zu stellen, da ich doch vermuten konnte, sie würden nicht glimpflich mit mir umgehn; da antwortet' ich: Setz' ich so oft meine Haut an anderer Gut und Geld, sollt' ich sie nicht an mein Wort setzen?" [1]) Im anderen Falle wäre ein Regulus der sein Wort gebrochen hätte und unter den Folgen seiner Tat seufzte — wir denken auch an Götz, wenn er aus seiner „Terminei" herausgeht und Anführer der Bauern wird, oder an Karl Moor. Aber wohin sollen wir Schillers Wallenstein rechnen? In sein Handeln tritt das Sittengesetz oder, wie Schiller sagt, „die Pflicht" weder als Motiv noch als eine bestimmende Macht ein, die ihn mit Reue quälte. Fast möchte es scheinen, als sei Schiller unversehens ins moralisierende Fahrwasser geraten und wolle nur solche Helden als tragisch gelten lassen, die dem Sittengesetz in irgendeiner Form, freiwillig oder gezwungen, ihre Hochachtung bezeigen — oder als hätte er unversehens das Wort Pflicht für „Freiheit" eingesetzt: dann müßten wir sagen, der Held nehme Leiden auf sich, um irgendwelchem selbstgewählten „Lebensprinzip" [2]) treu zu bleiben, wie es ja Schiller seinem Wallenstein selber nachsagt. Das letztere wäre möglich, aber ich glaube doch, daß der Dichter seinem Helden nur das „Erhabene der Fassung" zugestanden haben würde; erläutert

in diesem Augenblick erreicht ist, empfinden wir das Erhabene der Handlung. In der Tragödie aber offenbart sich jene Unzulänglichkeit des Menschen notwendig als „Unglück".

[1]) Gegen Schluß des 4. Aufzugs.

[2]) An W. v. Humboldt, 21. März 1796. (Jonas, Bd. IV, S. 436.)

Digitized by Google

er doch diese Form des Erhabenen an Miltons „Lucifer", der „sich in der Hölle, seinem künftigen Wohnort, zum erstenmal umsieht und uns, dieser Seelenstärke wegen, mit einem Gefühl der Bewunderung durchdringt" [1]). Fassung bewahren wir gegenüber einem schweren Schicksal oder einem anderen unentrinnbaren Angriff der Sinnlichkeit; eine solche Gefahr aber, der wir nicht entfliehen können, ist schließlich auch jede besondere Lage, in die uns unsere eigene Leidenschaft hineingestürzt hat, und die uns nun völlig zu unterwerfen droht. Hier ist der Platz für alle jene dramatischen Helden, deren Handlungsweise frei und doch nichts weniger als moralisch vorbildlich ist.

Wie wenig aber Schiller gesonnen war, sich und anderen die Darstellung, und zwar die sympathische Darstellung auch solcher Charaktere zu verwehren, zeigt der große Schlußabschnitt seiner Abhandlung P., der nun, eingehender und freier als die bisherigen Ausführungen, noch einmal moralische und ästhetische Größenschätzung voneinander scheidet. Schiller wird nicht müde, zu betonen, daß ein ästhetisch brauchbarer Gegenstand moralisch nicht befriedigend sein m u ß und umgekehrt. Was wir an Moralität von dem tragischen Helden in ä s t h e t i s c h e m S i n n e verlangen, ist nur die M ö g l i c h k e i t einer absoluten Freiheit des Willens, nicht ihre Anwendung im Sinne des Moralgesetzes. Die Tat des Leonidas als solche gewinnt nach der moralischen Seite unsere Billigung (nicht mehr als das, weil alles menschliche Handeln dem Sittengesetze mit knapper Not gerecht wird!), aber die Möglichkeit, daß Menschen so handeln können, setzt uns in Entzücken. Doch auch eine moralisch verwerfliche Handlung, wie die Selbstverbrennung des Peregrinus Proteus, kann uns ästhetisch noch befriedigen, da sie das Vermögen des Willens zeigt, sich selbst über den Trieb der Selbsterhaltung noch hinwegzusetzen. Ja, Schiller sieht in der moralischen Beurteilung geradezu ein Hindernis für die ästhetische [2]); sie mengt eben immer wieder in unsere Betrachtung das Interesse der Vernunft ein, daß recht gehandelt w e r d e , während ästhetisch frucht-

[1]) Bd. I, S. 186.

[2]) Schon in den Aufzeichnungen aus den ästhetischen Vorlesungen (1792 bis 1793) finden wir den Satz: „Auch die moralische Rührung, welche sich auf ein sehr lebhaftes Interesse der Vernunft gründet, kann das Schönheitsgefühl verfälschen."

Digitized by Google

bar nur die Möglichkeit solcher Handlungsweise ist. Diese Möglichkeit aber liegt in jeder starken Äußerung von Freiheit und Willenskraft vor, und Schiller weiß recht wohl, daß große Laster oft eine größere Anlage zur wahren moralischen Freiheit ankündigen als Tugenden, die eine Stütze von der Neigung entlehnen; nur den halbguten Charakter stößt er mit Entrüstung von sich. So langt denn der Kritiker da an, von wo der Dichter seinen Ausgang genommen hat: bei dem „erhabenen Verbrecher" von der Art Karl Moors [1]).

Wie weit Schiller mit seinen Auseinandersetzungen über die „Hamburgische Dramaturgie" und damit über die Katharsistheorie des Aristoteles hinausgedrungen ist, hat man längst erkannt [2]). Das Maßgebende ist und bleibt die Betonung unserer Widerstandskraft gegen den niederdrückenden Eindruck des wahrgenommenen Leidens; und das Vertrauen auf unsere moralische Freiheit bringt eine vorurteilsfreiere Auffassung des tragischen Helden mit sich, worin sich die wertvollsten Beobachtungen Lessings und Mendelssohns vereinigen. So hat Schiller in immer wieder einsetzender, folgerecht fortschreitender Arbeit seine innere Erfahrung von dem tragischen Erlebnis zu einer Theorie abgeklärt, die zwar so wenig wie irgendeine andere Theorie der Tragödie das Trauerspiel schlechtweg, wohl aber seine eigene, reife Dichtung erklärt. Das gilt vor allem von der angestrebten tragischen Wirkung, weniger von den Mitteln, sie zu erreichen. Diese mußte sich mit Schillers zunehmender Erfahrung ständig erweitern [3]) und vertiefen; sein Ziel aber blieb dasselbe

[1]) Man merkt Schillers Sätzen auf den letzten Seiten des Aufsatzes P. eine zunehmende Wärme an, während er den moralisch tadellosen Charakteren doch mit einem gewissen, an Lessing gemahnenden Mißtrauen gegenübersteht. Bolze (S. 101) rügt das und weist auf Schillers eigenes Beispiel vom Leonidas hin, das doch beweise, „daß ein und dieselbe Handlung zugleich moralisch und ästhetisch gefallen kann". Das ist gewiß richtig, nur hat Schiller sehr richtig herausgefühlt, daß eine unbedingte moralische Hochwertung uns ebensowohl aus der reinen ästhetischen Stimmung herausreißen kann wie ein plötzliches Aufflackern sittlichen Widerwillens.

[2]) Vgl. die bequeme Übersicht über die ältere Literatur bei Rosalewski. S. 120 ff.

[3]) So hat Schiller nach seiner Vorrede zur 'Braut von Messina' den Chor der tragischen Wirkung in seinem Sinne dienstbar machen wollen: „Das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten. Dadurch, daß der Chor die Teile auseinanderhält und zwischen die Passionen

Digitized by Google

und das Grundergebnis seiner Untersuchungen unerschüttert. So vermochte denn Schiller im Anschluß an seine 'Briefe über die ästhetische Erziehung' des Menschen auch das tragische Erlebnis von einem höheren Gesichtspunkte aus mit Rücksicht auf die letzten Ziele der Menschheit anzusehen. Unendlich gereift kehrt er also noch einmal zu der Frage zurück, wie weit die Schaubühne etwa auch als moralische Anstalt in Betracht kommen könne, und beantwortet sie in dem Schlußteil seiner Abhandlung 'Über das Erhabene'[1]) — vielleicht dem tiefsten Bekenntnis, das der Mensch Schiller uns hinterlassen hat.

Schiller macht sich längst keine Illusionen mehr über die Welt der Erfahrung; er hat sein sittliches Selbst unter andauernden Kämpfen behaupten lernen und kann das Ideal der „schönen Seele" augenscheinlich nicht mehr recht als das seine anerkennen[2]). Ihm ist klar geworden, „daß die Natur, im großen angesehen, aller Regeln, die wir durch unseren Verstand ihr vorschreiben, spottet, daß sie auf ihrem eigenwilligen freien Gang die Schöpfungen der Weisheit und des Zufalls mit gleicher Achtlosigkeit in den Staub tritt, daß sie das Wichtige wie das Geringe, das Edle wie das Gemeine in einem Untergang mit sich fortreißt, daß sie hier eine Ameisenwelt erhält, dort ihr herrlichstes Geschöpf, den Menschen, in ihre Riesenarme faßt und zerschmettert, daß sie ihre mühsamsten Erwerbungen oft in einer leichtsinnigen Stunde verschwendet und an einem Werk der Torheit oft jahrhundertelang baut"[3]). Und doch ist diese Welt die „Bewahrerin unserer Glückseligkeit", ist sie der Schauplatz unserer besten Kräfte! Unser höchstes Ideal ist, mit der „physischen Welt in gutem Vernehmen zu bleiben, ohne darum genötigt zu sein, mit der moralischen zu brechen, die unsere Würde bestimmt". Dies Verhältnis aber will gelernt und geübt, der Wille muß gestählt sein, um im Augenblick der höchsten Gefahr, wo „das Schicksal alle Außenwerke ersteigt, auf die der Mensch seine Sicherheit gründet", sich „in die heilige Freiheit der Geister

mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unsere Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verloren gehen würde."

[1]) Diese Abhandlung dürfte, wie neuerdings Bolze (S. 127, Anmerkung 104) erhärtet hat, gegen Ende des Jahres 1795 verfaßt sein.

[2]) Vgl. Bolze, S. 103 ff.

[3]) Bd. I, S. 246.

Digitized by Google

zu flüchten“ [1]). Und zu solcher Stellung reicht die Erfahrung des wirklichen Lebens nicht aus; denn das wahre Unglück „wählt seine Zeit und seinen Mann nicht immer gut; es überrascht uns oft wehrlos, und was noch schlimmer ist, es macht uns oft wehrlos“. So stellt sich denn die tragische Kunst mit ihrem Scheinunglück ein, um uns „das unvermeidliche Schicksal zu inokulieren, wodurch es seiner Bösartigkeit beraubt und der Angriff desselben auf die starke Seite des Menschen hingeleitet wird“. Und je öfter unser Geist „diesen Akt der Selbsttätigkeit erneuert, desto mehr wird ihm derselbe zur Fertigkeit, einen desto größeren Vorsprung gewinnt er vor dem sinnlichen Trieb“ [2]). Wir sehen am Wortlaut, wie weit sich Schiller über seinen nächsten großen Vorgänger, über Lessing, erhebt, der mit seiner Lehre von den „tugendhaften Fertigkeiten“ noch ganz innerhalb der erfahrungsmäßigen Seelenkunde und Seelenleitung stehengeblieben war. Und weiterhin stellt sich Schiller turmhoch über jene ältere Abhärtungstheorie, auf die er schon in seiner jugendlichen Abhandlung über die Schaubühne angespielt hatte: sie verlangte die Unterdrückung, Lessing die wohlverstandene Mäßigung der natürlichen Regungen der Furcht und des Mitleids. Erst Schiller läßt der Menschennatur ihr ganzes Recht, ja, er verlangt eine volle Ladung des Schmerzes, deren Beschränkung sich durch irgendwelche äußeren Nützlichkeits- oder Schicklichkeitsrücksichten bedingt ist, sondern lediglich durch die Möglichkeit einer ästhetischen Selbstbehauptung der Persönlichkeit. Die ästhetische Freiheit aber gewährleistet uns keine bessernde Umgestaltung unseres „empirischen Charakters“, sondern allein die Möglichkeit, uns unserer „intelligibeln Persönlichkeit“ bewußt zu werden. Und nur insofern arbeitet sie unserer moralischen Vollendung im höchsten Sinne vor. Es ist sicher, daß Schiller zum klaren Ausdruck seiner Gedanken erst durch eine immer eindringendere Beschäftigung mit Kant gelangen konnte. Aber der schroffe Gegensatz zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, die Wertschätzung der natürlichen Welt als der „Bewahrerin unserer Glückseligkeit“ und das Ringen um ein höheres Dasein, das unsere wahre Freiheit gewährleisten soll, sie wurzeln in Schillers menschlicher Art; und so spricht seine tragische Theorie letzten Endes nur das geheime Grundgesetz seines künstlerischen Schaffens aus. Man kann seine Befreiung aus den mora-

[1]) Bd. I, S. 247 f. [2]) An Goethe, 7. August 1797.

Digitized by Google

listischen Banden seiner Jugendzeit nicht besser darstellen als durch jene Worte, mit denen er selbst 1797 von Diderot abrückte, und die seine Meinung von der sittlichen Wirkung der Kunst noch einmal zusammenfassen: „Mir kommt vor, daß es Diderot ergeht wie vielen anderen, die das Wahre mit ihrer Empfindung treffen, aber es durch das Raisonnement manchmal wieder verlieren. Er sieht mir bei ästhetischen Werken noch viel zu sehr auf fremde und moralische Zwecke, er sucht diese nicht genug in dem Gegenstande und in seiner Darstellung. Immer muß ihm das schöne Kunstwerk zu etwas anderem dienen. Und da das wahrhaftig Schöne und Vollkommene in der Kunst den Menschen notwendig verbessert, so sucht er diesen Effekt der Kunst in ihrem Inhalt und in einem bestimmten Resultat für den Verstand oder für die moralische Empfindung. Ich glaube, es ist einer von den Vorteilen unserer neueren Philosophie, daß wir eine reine Formel haben, um die subjektive Wirkung des Ästhetischen auszusprechen, ohne seinen Charakter zu zerstören“ [1]).

[1]) An Goethe, 7. August 1797.

Digitized by Google

Digitized by Google

III.

FAUSTSAGE UND FAUSTDICHTUNG.

Digitized by Google

Digitized by Google

Magussage und Faustdichtung.[1]

(1920)

Die Magussage hat die Aufmerksamkeit wissenschaftlicher Kreise gefesselt, noch ehe an Goethes Faust zu denken war: der geheimnisvollen Gestalt des Johann Faust aus dem Reformationszeitalter hat man schon im 17. Jahrhundert eine Untersuchung gewidmet, und der halbgelehrte Landstreicher selbst, dem diese Forschung galt, scheint von seinen Vorgängern im grauen Altertum und im Beginn unserer Zeitrechnung einiges gewußt und sich mit ihren Heldentaten gebrüstet zu haben. Gründliche und weitblickende Erörterungen hat man freilich dem ganzen Sagenkreise von Geisterbannern und Teufelsbündnern, hat man den geheimnisvollen Übermenschen und Halbgöttern erst unter dem Eindruck unserer gehaltvollsten Dichtung gewidmet, die nun einmal nicht ganz ohne geschichtliche Erläuterungen zu verstehen ist. Und zwar erfordern nicht bloß ihre inneren Widersprüche, Lücken und schlecht verhüllten Nähte eine ergänzende Erklärung aus der Entstehungsgeschichte der Dichtung; schon die ganze Konzeption des Dramas wurzelt so tief im Erdreich der Sturm- und Drangzeit, daß wir uns ernstlich in deren Anschauungen und Forderungen hineinversetzen müssen, um den ursprünglichen künstlerischen Absichten des Dichters gerecht zu werden. Da zeigt sich denn, daß gerade jenem ungestümen Geschlecht, das vor den Grenzen der Menschheit nirgends haltmachen wollte, die alte Magussage als ein willkommenes Gefäß eigener Träume und Ahnungen, Wünsche und Hoffnungen erscheinen mußte, und daß nicht zufällig die Geschichte vom Doktor Faust, die wirksamste Verkörperung eben dieser Sage, ein Lieblingsstoff der jungen Dichter geworden ist.

---

[1]) Vorgetragen 1920 in der Religionswissenschaftlichen und in der Deutschen Gesellschaft zu Hamburg, zuerst veröffentlicht in der Zeitschrift für Deutschkunde (1920 = Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Jahrgang 37), S. 449 ff. und 513 ff.

Digitized by Google

Aber kann man denn von einer eigentlichen Magussage sprechen! Kann man mit Kuno Fischer und anderen die griechischen Propheten- und Philosophengeschichten, die ur- und altchristlichen Erzählungen vom Magier Simon und von Cyprianus, die katholische Theophiluslegende und die Faustsage und ähnliche Gebilde zu einer höheren Einheit zusammenfassen, trotzdem sie untereinander oft nur in sehr lockerer oder in gar keiner anderen Verbindung stehen als der, daß sie immer wieder das Thema von dem Menschengeiste behandeln, der sich mit Hilfe dämonischer Mächte über menschliches Wissen und Können hinaufzuflügeln oder mit seinen überlegenen Kräften die Natur und die Menschen zu beherrschen sucht?

Man hat mit vollem Recht darauf hingewiesen, daß es sich hier um kein einheitlich biographisches Gebilde wie die Siegfried- und die Parzivalsage handelt, das mitsamt den wichtigsten Namen und Ereignissen, Orts- und Zeitbestimmungen sich forterbt und trotz aller Umänderungen im einzelnen, trotz aller Verbreiterung, Vertiefung und Verflachung seines Gehaltes doch immer in den Grundmotiven sich gleichbleibt und sofort wiedererkannt wird. Zwar teilt die Simonlegende merkwürdige Züge mit biblischen Propheten- und hellenischen Wundertätergeschichten und einige ihrer Motive weisen wieder (gewiß nicht zufällig) auf spätere Erzeugnisse der christlichen Erzählungsliteratur hin. Aber diese unmittelbaren Berührungen sind doch mehr nebensächlicher Art und erstrecken sich jedenfalls nicht auf das gesamte Tatsachengefüge. Und doch kehrt ein geistiger Zusammenhang in allen den genannten Magussagen wieder; sie sind keine bloßen Häufungsgebilde wie die „Legenden" vom alten Wrangel und vom Alten Fritzen, wie die Eulenspiegelgeschichten oder die Masse der Serenissimusanekdoten, die alle ein bestimmtes Motiv, eine hervorstechende Eigenart in unendlich mannigfaltiger Abwandlung darstellen. Wir haben es mit einem festen Gefüge von Tatsachen zu tun, und die rechte Magussage hat, wenn auch nicht immer einen deutlich erkennbaren Anfang, so doch einen Höhepunkt und ein sehr scharf bezeichnetes Ende, gewöhnlich ein tragisches Ende, indem der Zauberer an seiner eigenen Kunst zugrunde geht oder von überlegenen Mächten niedergezwungen wird. Und innerhalb gewisser Gruppen zeigen sich auch immer wieder die gleichen Verbindungsglieder zwischen den Hauptmotiven. Das kommt daher, daß die einzelnen, geschichtlich begründeten oder

Digitized by Google

frei-phantasiemäßig gestalteten Erzählungen von großen Magiern nie ganz vereinzelt dastehen, sondern sich örtlich und zeitlich mit anderen berühren und nicht nur Einzelzüge voneinander übernehmen, sondern sich nach ihrer ganzen Anlage gegenseitig beeinflussen. So entstehen denn allenthalben und zumal bei mündlicher Überlieferung Gebilde ohne starre Gleichheit, aber von einer gewissen funktionellen Einheitlichkeit, die wir ebensogut zu einer „Magussage" zusammenfassen können, wie man von einer Schatzgräber-, Kaiser- oder Nixensage spricht.

Die innere Geschichte der Magussage wird sich nie einwandfrei erhellen lassen. Wir müßten sonst die letzten Ursprünge und die ältesten Gestalten jeder einzelnen Magierlegende kennen und ihre Vorbereitung und allmähliche Entwicklung bis zu dem Punkte überschauen, wo sie sich mit anderen Ausgeburten der dichtenden Volksphantasie vermischt; wir müßten den Verschmelzungsprozeß, der oft recht verwickelt ist, in allen seinen Einzelheiten verfolgen können und dazu über ein ganz anderes Material verfügen, als uns ein neidisches Geschick überliefert hat. Weiterhin aber ist der Strom der Magussage nicht immer in einem Bette verlaufen. Sie hat das Staubecken der allgemeinen Märchendichtung speisen helfen, sie ist durch Abflüsse aus ihm wiederum geschwellt oder in das engere Flußbett der religiösen Legende abgelenkt worden. Aus allen diesen Quellen aber haben Kunstwerke höherer oder niederer Art zu allen Zeiten geschöpft, und in der Form von Novellen und Romanen, Puppenspielen und Bühnendramen ernster Art, in Liedern und Bildern haben die alten Sagen und Legenden bis in unsere Tage ihre fröhliche Urständ gefeiert, nicht ohne wieder auf die volkstümliche Erzählerkunst zurückzuwirken. Die eigentliche Sage aber, mit der wir es hier zu tun haben, will weder erfreuen noch ergötzen, wie das Märchen, noch erbauend belehren, wie die religiöse Erzählung; sie verdankt auch ihre Entstehung nicht dem reinen Drange nach künstlerischem Gestalten: sie will, wie jede Sage von Haus aus, erklären und vollenden, was die sinnliche Erfahrung hergibt: sie umkleidet Menschen und Dinge mit einem weitfaltigen Stimmungsgewebe, und im Lichte dieser Stimmung sucht sie ihre Ursprünge zu erfassen und ihre Schicksale abzurunden. Wer einmal diese Grundstimmung kennt, die sich natürlich noch nach Zeitaltern und Völkern, Kulturkreisen und Gesellschaftsschichten mannigfach ab-

Digitized by Google

wandelt, der ist dem Verständnis des ganzen Sagenkomplexes nahe. Bei der Maguslegende ist die Stimmung wunderbar zusammengewoben aus dem Staunen über das, was der Mensch zu leisten imstande ist, der Scheu vor der geheimnisvollen Persönlichkeit und der Ahnung oder Gewißheit, daß ein solches Unterfangen kein gutes Ende nehmen kann. Dies Gewebe zu entwirren, ist eine schwere Aufgabe, zu deren Lösung es noch angestrengter, gemeinsamer Arbeit der Völkerkunde und der vergleichenden Religionswissenschaft und immer erneuter Sammlung und Interpretation der ursprünglichen und der vollendeten Formen der Magiersagen bedarf. Hier sollen nur einige Gesichtspunkte aufgestellt, Typen vorgeführt und Entwicklungsreihen umrissen werden, wie sie sich uns aus jahrelanger Beschäftigung mit dem Gegenstande ergeben haben.

Ihrem Thema nach wurzelt die Magussage in dem Verhältnis der Menschen zum Übersinnlichen; in ihrer Entwicklung spiegelt sie die ganze ungeheure Mannigfaltigkeit der Formen, worin sich dieses Verhältnis für den Philosophen und Ethnologen, den allgemeinen Kultur- und Religionshistoriker entfaltet. Und die Frage nach dem Ursprunge und den ältesten Formen unserer Sage hängt aufs engste zusammen mit derjenigen nach den Wurzeln des religiösen Verhaltens überhaupt. Die heutige Forschung sucht das religiöse Erlebnis nicht mehr rationalistisch-empirisch aus sinnlichen Wahrnehmungen, Instinkthandlungen und falschen Analogieschlüssen des primitiven Menschen abzuleiten; ursprüngliche Religion ist uns auch nicht gleichbedeutend mit Seelen- und Ahnenglauben oder M a g i e; und auch diese ist uns mehr als die willkürliche Wiederholung oder Verstärkung einer von Hause aus unwillkürlichen Abwehrhandlung, welche die geheimnisvollen Kräfte, mit denen die umgebende Welt allenthalben wie mit Geisterelektrizität geladen erscheint, fesseln und in eine bestimmte Richtung lenken will. „Religion" ist, soweit wir heute zu blicken vermögen, der Scheu und Ehrfurcht, der freiwilligen Demütigung vor dem Übersinnlichen und Unbegreiflichen entsprungen, und hierin ist sich echte Religiosität zu allen Zeiten gleichgeblieben, wenn sich auch ihre Formen von barbarischer Selbstzerfleischung bis zur reinsten Hingabe des Herzens mannigfach gewandelt haben. Von „Magie" im eigentlichen Sinne des Wortes aber können wir da erst reden, wo sich der Menschengeist über diese Scheu hinwegsetzt, um ein Leben auf eigene Hand zu be-

Digitized by Google

ginnen. Freilich sind in den Anfängen (und nicht bloß in den Anfängen) menschlicher Geistesentwicklung religiöses und magisches Verhalten oft unlösbar miteinander verbunden oder gehen fast unvermittelt ineinander über. Der Glaube an eine ungeheure, unberechenbare und darum grauenhafte Macht ist da; aber wo ihr gegenüber die eigene Kraft versagt, sucht der Mensch sie wohl zu überlisten, indem er den Namen oder sonst etwas, was als Träger des Wesens und der Kraft des Geheimnisvollen, des Dämons oder des Gottes (je nach der Kulturstufe) in seinen Besitz und in seine Gewalt zu bringen trachtet. Damit setzt er sich in bewußten Gegensatz zu allen, die den überlegenen Mächten dienen und sie durch Ehrfurcht und durch Spenden sich geneigt zu machen suchen; eine Veräußerlichung und Verstofflichung, also eine Erniedrigung des reinen Gottesgedankens, ein magisches Tun liegt freilich schon da vor, wo der Beter den Willen der Gottheit im Einzelfalle zu seinen Gunsten, d. h. in der Richtung auf sein Behagen und seinen Vorteil beeinflussen will. Im strengen Sinne brauchen wir das Wort „Magie" aber da, wo der Mensch die Gottheit seine Übermacht fühlen lassen will. Es sind immer nur einzelne, geistes- und willensmächtige Individuen, die mit solchem ungeheuren Wagemut der geglaubten und doch nicht mehr gefürchteten Gewalt des Übersinnlichen gegenübertreten.

Dem Zauberer aber traut der ursprüngliche Mensch denn auch schlechterdings alles zu, was sich an Kraftwirkungen nur denken und zu irgendwelchen menschlichen Handlungen oder Bestrebungen in Beziehung setzen läßt. Spielend überwindet er alle Hemmungen und legt den Naturmächten Fesseln an. Er kann Wetter machen und Krankheiten heilen, Dämonen beschwören und Tote erwecken, kann Wohlstand und Eheglück spenden und vernichten, er kann verschwinden und durch verschlossene Türen zurückkehren, Dinge auf weite Entfernungen wahrnehmen und an mehreren Stellen zugleich auftauchen, und alle Geheimnisse der Vergangenheit und der Zukunft liegen vor ihm ausgebreitet wie ein aufgeschlagenes Buch. Geheimnis aber umgibt auch seine eigene Person. Durch Dämonen berufen oder durch andere Zauberer aus der Menge auserwählt, wird er von den Menschen abgesondert und, oft unter harten Qualen und Entsagungen, in seinen Beruf eingeführt. Ekstatische Veranlagung, die sich oft genug in einer Familie vererbt, ist wohl meist die Vorbedingung zauberischer Betätigung; die dem Naturkinde so

Digitized by Google

gewöhnliche Verwechslung von Traumleben und Wirklichkeit erreicht in ihm ihre höchste Stufe. Aber die Anlage kann durch Askese und seelische Exerzitien aller Art, auch durch den augenblicklichen Gebrauch narkotischer Mittel verstärkt oder zu willkürlichen Entladungen gebracht werden. Bei den Einweihungs- und bei den eigentlichen Berufszeremonien gehen endlich neuropathisches Erlebnis und Selbsttäuschung Hand in Hand mit bewußtem Betrug, aber der Zauberer wird kaum je ein bloßer Schwindler, sondern immer irgendwie von seiner höheren Begabung überzeugt sein; nur weiß er durch allerlei Hokuspokus, durch Kleid und Brauch, durch Spruch und Gebärde für den notwendigen Respekt zu sorgen, auch wenn ihm die Geister einmal nicht zu willen sind. Er stellt sich damit außerhalb der Volksgemeinde, und sein kühnes Unterfangen bedeutet wohl die erste Loslösung des Individuums aus dem sonst so eng geschlossenen Hordendasein des Urmenschen. Auch der rein politische Häuptling ist ja immer noch durch eine Fülle von Rücksichten und Bräuchen gebunden, oft bis zur völligen Unbeweglichkeit; der Medizinmann aber hat sich nur an die selbstgezogenen Grenzen oder die Bräuche seiner Zunft zu halten. Oft genug freilich muß er seine Freiheit mit dem Leben bezahlen. Denn wenn er nicht Furcht zu erwerben weiß, Liebe erweckt er sich nicht. Wehe ihm, wenn ihm andauernd seine Künste mißlingen, wenn die Furcht nachläßt, wenn der Haß derer, die sich von ihm zugunsten anderer oder seiner selbst geschädigt glauben, auflodert oder wenn irgendein gefährliches Experiment ihm mißglückt. Gottes- und Ketzergerichte und Hexenprozesse kennen die Eingeborenen Afrikas so gut wie die Christen des Mittelalters, und wo ein plötzlicher Tod den Zauberer dahinrafft, glauben auch sie den Finger der Gottheit zu sehen, die endlich über ihn Herr geworden ist. Wenn aber kein Gericht ihn verdammt und kein Dämon eingreift, um seinen Bezwinger selbst niederzuzwingen, so verdichten sich die Gefühle der Menschen leicht zu schaurigen Sagen von dem lichtscheuen Treiben, der innerlichen Friedlosigkeit und von dem endlichen Zusammenbruch des Magiers. Anderswo regt sich freilich auch wohl die Dankbarkeit eines Stammes für einen vollendeten Heil- oder Wetterzauberer, und der einheimische Medizinmann wird zur Berühmtheit, wohl auch zur Vertrauensperson. Der eigentümliche Stimmungshintergrund der Magussage scheidet sich in seine Bestandteile: Furcht und Haß auf der einen Seite, Bewunderung

Digitized by Google

auf der anderen. Aber ausgebildete Legenden von solchen Wohltätern finden sich kaum auf primitiver Stufe. Hier werden die großen Kulturbringer leicht zu sogenannten „Urhebergottheiten". Aber als Magier berühmt und gefeiert werden sie erst dann, wenn sie zum Schutze der eigenen Gemeinde dem fremden, dem Schadenzauberer feindlich gegenübertreten und ihn überwinden. Nur in diesem Falle sind die „guten Magier" einer gewissen Unsterblichkeit sicher.

Dazu aber müssen sich erst feste Formen des religiösen Lebens und des Kultus herausgebildet haben. Hier werden dann die Götter sozusagen zu Inhabern und Verwaltern aller Zauberkräfte und die Priester zu den Vollstreckern ihres Willens. Wir brauchen nur an Ägypten und Babylon zu denken, um die kräftige Ausgestaltung und die soziale, politische und Kulturbedeutung einer magiekundigen Priesterkaste uns klarzumachen [1]). Hier wird der Priester zum Wundertäter, der Zauberer aber stellt sich außerhalb der Gesellschaft und der religiösen Gemeinschaft. In hochentwickelten Kulturen vertritt er wohl auch den überwundenen alten Glauben, der meist noch mit dem ganzen Schauer ursprünglicher Meinungen und Bräuche umgeben und mit dem Schleier des Geheimnisses verhüllt ist, der aber die Einbildungskraft nur um so lebhafter anreizt und in verzweifelten Fällen zu Hilfe gezogen wird, wenn alle anderen Mittel zu versagen scheinen. So flüchtet König Saul zuletzt zur Hexe von Endor trotz aller Bannsprüche des israelitischen Gesetzes gegen Totenbeschwörung und andere Hexerei [2]). Uralte Sagen sind noch nicht damit zufrieden, daß der Priester gegen den ungesetzmäßigen Wettbewerber vorgehe; der Glaube greift in das Unerforschliche hinüber und verlangt, daß die Gottheit selbst ihn strafe oder den Fluch des ungläubigen oder irrgläubigen Magiers in Segen verwandle, wie es die Geschichte Bileams zeigt [3]). Oder die großen Sendboten der Gottheit, ihre Lieblinge und Propheten, die Heilande der Menschheit werden ganz unter den Gesichtspunkt der Magie gerückt. Sie werden gleichsam zur höchsten Verkörperung alles dessen, was man in einem Priester bewundern möchte, was aber unter irdischen Verhältnissen sich nie dem Wunsch gemäß entfalten kann.

[1]) Die magischen Geheimwissenschaften des Ostens als solche gehören nicht in den Rahmen unserer Darstellung.

[2]) 2. Mos. 22, V. 17; 5. Mos. 18, V. 9 ff. Vgl. 1. Sam. 28.

[3]) 4. Mos. 22—24.

Digitized by Google

Ihnen selbst ist eine unbegrenzte Wundermacht verliehen, die sie aber nicht zur Ehre oder zum Vorteil der eigenen Person, sondern nur im Dienste ihrer heiligen Sendung gebrauchen; eine ihrer Hauptaufgaben ist es, Lügenpropheten des alten oder des fremden Glaubens oder Verkündiger einer gleichzeitig entstehenden religiösen Gegenströmung in ihren Schlupfwinkeln oder in ihren öffentlichen Wirkungskreisen aufzusuchen und sie mit der Waffe des Wortes, mit der Wucht ihrer Persönlichkeit, vor allem mit Wundertaten zu überwinden. Hier kommt es zu wahren Wunderwettkämpfen, wie sie uns in den religiösen Urkunden der Vergangenheit überliefert sind. Diese Wirksamkeit der Gottesmänner ist die höchste sagenhafte Steigerung dessen, was man von einem tüchtigen Priester erwartete.

Wir machen an dieser Stelle der religiösen Entwicklung einmal halt, um die wichtigsten Formen der Maguslegende zu mustern, die sich auf den niederen Stufen der Kultur gebildet haben. Freilich sind wir zumeist genötigt, diese Urformen aus den Erzeugnissen weit vorgeschrittener Zeitalter zu erschließen. Ausführliche Sagengebilde aus dem Lebenslaufe einzelner Magier mit glücklichem Ausgange sind uns, wie gesagt, nicht erhalten, soweit es sich eben nicht um göttliche Propheten handelt, deren Wandel und Wirken keine Bedeutung an sich, sondern nur als ein Zeugnis göttlicher Machtvollkommenheit besitzt. Aber auch hier spielt ja die Gestalt des Gegners hinein, der notwendig ein tragisches Ende findet.

Die Sage hat den Kern der Sache mit klarem Blick, wenn auch nicht mit vollem Verständnis erfaßt. Denn die Gestalt des Magiers ist und bleibt tragisch. Selbst die göttlichen Sendboten und Propheten sind nicht eigentlich glücklich, auch wenn sie zuletzt zur Verklärung gelangen. Ihr Lebensweg ist bei dem griechischen Herakles wie bei dem israelitischen Jeremia doch eigentlich ein Leidensweg[1]). Wieviel mehr bei den ganz auf sich gestellten „Goëten". Eine ungeheure Kraft des Gemüts verzehrt sich hier in sich selbst, um schließlich zu keinem guten Ende zu gelangen. Berühmte Zauberer gehören niemals zu den eigentlich harmonischen, zufriedenen und lebensfrohen Menschen, eine düstere Atmosphäre umgibt sie trotz aller ihrer Erfolge. Scheu und Mißtrauen trennt die nicht Eingeweihten von ihnen ab, auch da, wo man sich ihre Wunder gern gefallen läßt,

[1]) Vergl. jetzt K. Barth: Biblische Fragen, Einsichten und Ausblicke, S. 20 f. (München, 1920).

Digitized by Google

und nur zu schnell verwandelt sich der Hosiannaruf in ein „Kreuzige". Aber der Schauer, der sie umwebt, hat einen noch tieferen Grund. Mögen wir nun an ein ekstatisches Dasein des Magiers in anderen Lebenszusammenhängen, an ein „Jenseits der Seele" glauben oder nicht, mögen wir seine dunklen Erlebnisse für Wahrheit oder für reine Einbildung halten, sie haben doch zum mindesten für ihren Träger (abgesehen von bewußten Taschenspielern und Schwindlern, von denen hier die Rede nicht ist) eine subjektive Wahrheit; aber das Wohnen in den jenseitigen Gefilden, die Grundlage aller Macht und aller Erfolge des Zauberers wird mit dem Frieden der Seele, mit dem schlichten Menschenglück erkauft, und am Ende lauert der Wahnsinn. Auf Augenblicke seligsten Entzückens im Vollbewußtsein der Macht über die Geister folgen Stunden kalter Ernüchterung oder vernichtenden Schauders vor den Mächten, die eifersüchtig über ihre Hoheit wachen und jeden Augenblick die Kette zu sprengen drohen, die Menschenwille und menschliche Klugheit ihnen angelegt. Eigene Berichte des Magiers von seinen wirklichen oder Scheinerlebnissen, die wir vielleicht zum großen Teil ins Gebiet der Nervenheilkunde oder der schöpferischen Phantasietätigkeit verweisen würden, wirken mit dem tiefen Haß der Menge gegen den Einspänner zusammen, um der Magussage die erwähnte tragische Note zu geben. Daß der Dämon dem Zauberer, der ihn mit der richtigen Formel und unter Beobachtung aller nötigen Vorsichtsmaßregeln beschwört, schließlich doch den Garaus macht, wird wohl in keiner Sage erzählt. Denn die tatsächliche Kraft des echten und richtig angewandten Zaubers steht für den primitiven Menschen nun einmal fest. Dagegen ist es sehr wohl möglich, daß die Wirkung des Zaubers ihre Grenzen hat und der Magier sie wissentlich oder unwissentlich überschreitet. So erzählt eine noch heute besonders in den schlangenreichen Alpenländern weit verbreitete, sehr alte Sage von dem Schicksal des Schlangenbeschwörers, der dem Schlangenkönig schließlich zum Opfer fällt. Er erbietet sich den Einwohnern eines Ortes, alles giftige Gewürm, von dem die Umgegend heimgesucht ist, mit seiner Kunst zu vertilgen; vorher erkundigt er sich aber (wenigstens in einigen Formen der Sage), ob man auch nie eine weiße Schlange mit einem Krönlein auf dem Haupte gesehen habe. Als die Frage verneint wird, beginnt er seine Beschwörung und zwingt alle Schlangen weit und breit in eine Grube. Zuletzt aber erscheint, mit unheimlichem Zischen, die

Digitized by Google

weiße Schlange. Der Zauberer erbleicht, wird von ihr ergriffen und in die Grube hineingezerrt, wo er sein klägliches Ende findet. Die Sage ist bei uns schon im 16. Jahrhundert wohlbekannt und wird auch im Volksbuch vom Doktor Faust erwähnt [1]). Aber sie ist auch schon im Altertum belegt, und Lukian hat ihr in seinem „Lügenfreund" (Kap. 12) eine humoristische Wendung mit gutem Ausgange gegeben. Da wird der widerspenstige alte Drache auf Befehl des allmächtigen Zauberers von einer jungen Schlange abgeholt und muß mit den anderen verbrennen. Das ist eine novellistische Umgestaltung, wie sie für die ironische Tendenz der ganzen Schrift paßt. Mit ähnlicher Wendung erzählt Lukian und berichten unzählige Volksschwänke der älteren und neueren Zeit von dem Zauberlehrling, der die Geister wohl rufen, aber nicht wieder los werden kann. Zugrunde liegt wohl eine tragische Sage von einem Magier, der nur eine mangelhafte oder teilweise Kenntnis der Zauberformel besitzt und bei ihrer Anwendung verunglückt. Mir ist aber eine solche Sage bisher nicht bekannt geworden, und auch die Zauberlehrlingsfabel nimmt eben zumeist einen glücklichen Ausgang [2]). Die hübsche Wendung, die jeder aus Goethes Ballade kennt, wonach der alte Hexenmeister dem ungetreuen und ungeschickten Schüler schließlich zu Hilfe kommt, hat eben die tragische Form der Sage völlig verdrängt. Goethes Erzählung geht auf diejenige des Lukian („Lügenfreund" Kap. 34 ff.) zurück, die der Dichter eben aus Wielands Übersetzung kennengelernt hatte, und der er eine eigene Spitze gab. Im Volksmund aber lebt die Sage noch in anderen Formen nach [3]). Der Bediente eines Zauberers kommt etwa über dessen Bücher und beginnt daraus zu lesen, worauf sich das Zimmer mit Raben, Mäusen und anderen unheimlichen Tieren anfüllt, vor denen sich der Unglückliche nicht retten kann. Endlich erscheint der Hexenmeister selbst und liest

[1]) Vgl. meine Ausgabe des Faustbuches in Braunes 'Neudrucken deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts', Nr. 7, 8, S. 8, 130, 159 und 217. (Nach Weier und Goltwurm.) Vgl. Ranke: Die deutsche Volkssage, S. 211, und die reichen Nachweise bei v. Zingerle: Sagen aus Tirol, 2. Aufl., S. 180ff., auch bei Reiser: Sagen aus dem Algäu, Bd. I, S. 213 ff.

[2]) Allenfalls könnte man die schwankhaften Erzählungen vom „jungeglühten Männlein" (Grimm: Kinder- und Hausmärchen, Nr. 147) und vom 'Süßen Brei' (ebd. Nr. 103) heranziehen.

[3]) Ranke a. a. O. S. 2—30 f. Vgl. auch Benfey: Orient und Okzident, Bd. I, S. 411.

Digitized by Google

die Stelle aus dem Zauberbuche rückwärts, worauf die Geister, die in jenen Tieren verkörpert waren, sofort verschwinden [1]). Immerhin gibt es doch auch in unserem älteren Schrifttum eine Sage vom Zauberlehrling mit tragischem Ausgang, nur ist er da nicht der Held der Geschichte. Von Agrippa von Nettesheim erzählte man sich im 17. Jahrhundert, in seiner Abwesenheit sei einmal einer seiner Tischgenossen zu Löwen in sein Zimmer geschlichen, habe den Teufel gerufen und sei von ihm erwürgt worden. Als Agrippa heimkehrte, sah er viele Raben auf dem Dache seines Hauses versammelt, merkte sofort, was geschehen, und veranlaßte einen Teufel, in den Leib des ermordeten Studenten zu fahren, auf dem Marktplatze der Stadt spazieren zu gehen und dort plötzlich aus dem Toten auszufahren, als sei dieser vom Schlage getroffen worden.

In diesem Falle handelt es sich um die unvollkommene Beherrschung des Zaubers; doch kann die Zauberhandlung auch richtig eingeleitet, die Formel bekannt und der Ausübende mächtig genug sein, um sie durchzuführen, und er ist dennoch vor Unheil nicht sicher, zumal wenn er der Hilfe anderer bedarf. Hierher gehört die tragische Erzählung vom gestörten Zauber, besonders vom mißglückten Verjüngungszauber. Das bekannteste Beispiel bietet wohl die Virgilsage dar, die im Mittelalter so bekannt war, und die sich das Volk bei uns heute noch erzählt. Da läßt sich der gealterte Magier von einem treuen Diener in Stücke hauen und in einem Faß einsalzen, um nach einer Reihe von Tagen verjüngt aufzustehen. Der Kaiser aber, der seinen hilfreichen Freund vermißt und gegen den Diener Verdacht schöpft, zwingt ihn, das Geheimnis preiszugeben, und unterbricht den Zauber, ehe er vollendet ist. Da erscheint ein nacktes Kind, das um das Faß herumläuft und kläglich ruft: „Verflucht sei der Tag, da Ihr gekommen seid“ [2]). Das Mißtrauen gegen die Zaubergaben äußert sich wohl am stärksten in jenen Sagen, wonach der Magier trotz richtiger Handhabung der Formeln und trotz unleugbarer Erfolge schließlich doch seiner Kunst nicht froh wird. Auch der Nibelungenring ist ja so ein Zaubergut: er verleiht zwar Macht und Herrlichkeit, doch an ihm haftet ein Fluch, der

[1]) Zum Beispiel bei Kühnau: Schlesische Sagen.

[2]) Vgl. Scheible: Das Kloster, Bd. II, S. 152 ff., Kühnau: Schlesische Sagen, Bd. III, S. 215. Von Theophrastus Paracelsus berichtet ebd. S. 184 eine merkwürdige Abwandlung: Der tote Zauberer ist im Begriff, sich in einen Lindwurm zu verwandeln.

Digitized by Google

seinen Träger zuletzt vernichtet. Eine ähnliche Erzählung liegt wohl dem altägyptischen Setnaroman zugrunde. Mit gewaltiger Zauberkraft dringt der Sohn des großen Ramses zu einem geheimnisvollen Buche vor, das schon seinem bisherigen Besitzer das eigene Leben und das der Seinen gekostet hat, das aber seinem Inhaber ungeheuere Macht verspricht. Vergebens warnen ihn die Geister der Toten vor dem Fluche, den es jedem Benutzer bringt. Er reißt es an sich und wird erst durch eigene grauenvolle Erfahrungen von der unheilvollen Macht des Zaubers überzeugt. Nun trägt er das Buch dahin zurück, wo er es gefunden hat — eine novellistische Abschwächung der ursprünglich wohl ernsteren Katastrophe.

Hier ist anerkannt, daß der Magier ungeheuere Macht besitzt; er wird nur durch die Furcht vor dem endlichen Schicksal davon abgeschreckt, sie weiterhin auszuüben. Wir werden weiter unten sehen, welche Bedeutung solche „Bekehrungssagen" in der religiösen Maguslegende erlangt haben. In schwankhafter Form berichtet eine indische Erzählung, wie sich der Zauberer von dem Dämon erkaufen läßt. Im Mahabharata ist ein König von einem Schlangendämon gebissen worden. Ein gelehrter Brahmane, vor anderen seiner Kaste mit Zauberkraft ausgerüstet, macht sich anheischig, ihn zu heilen; der Dämon warnt ihn, der Brahmane aber beweist ihm seine Kraft durch ein „Beglaubigungswunder". Er läßt den Schlangendämon in einen Feigenbaum beißen, der sofort in Flammen aufgeht, dann sammelt er die Asche und belebt sie wieder. Er hätte also wohl auch die Macht, den König zu heilen, wenn er es nicht vorzöge, sich von dem Dämon mit reichen Schätzen — bestechen zu lassen [1]).

Hier klingen schon die Sagen von den Zauberwettkämpfen an, die den zweiten Hauptypus der Magussage ausmachen. Sie dürften aus älteren Erzählungen hervorgegangen sein, die von der Überlistung eines dämonischen Ungeheuers durch Menschenwitz berichteten. Stehen doch in den Sagen vieler Stämme die Hexen und Unholde mitten inne zwischen menschlichen und dämonischen Wesen. Auf menschliche Verhältnisse übertragen, würde die Sage in ihrer einfachsten Form erzählen, wie ein Zauberer durch einen anderen zu einer einfachen Kraftprobe herausgefordert wird, und wie einer von beiden dem stärkeren Zauber des anderen unterliegt. Aber so häufig es im Leben der Naturvölker vorkommen mag, daß ein

[1]) Vgl. Hertel: Indische Märchen, S. 30 ff.

Digitized by Google

schwächerer Medizinmann von einem stärkeren überwunden wird oder sich scheu vor ihm zur Seite drückt (wofür Hambruch ein ergötzliches Beispiel aus Nauru berichtet[1]), die Sage hält derartiges nur fest, wenn dem Erzähler der überlegene Teil aus irgendeinem Grunde besonders sympathisch war. Am häufigsten entscheidet hier die religiöse oder nationale Zugehörigkeit. Der Magier des eigenen Volkes ist gut, ihm stehen auch die Landesgötter bei, der Fremde ist von vornherein Göttern und Menschen verdächtig. Ein altägyptischer Roman erzählt wohl auf Grund alter Volkssagen, von dem Wettkampf zwischen einem ägyptischen und einem äthiopischen Magier. Der letztere verfertigt aus Wachs eine Sänfte und vier Männer, belebt sie und schickt die gespenstische Gesellschaft nach Memphis, um den König von Ägypten herbeizuholen. Dem läßt er 500 Stockhiebe verabfolgen und ihn dann wieder nach Memphis zurücktragen. Am anderen Morgen zeigt der Pharao den Hofbeamten seinen zerbläuten Rücken. Einer unter ihnen ist selbst zauberkundig und verspricht, ihn zu rächen. Er holt sich aus Hermopolis das mächtige Zauberbuch des Gottes Thoth und spielt nun mit dessen Hilfe dem äthiopischen König ebenso übel mit, wie dieser dem Pharao. Nun erscheint der fremde Zauberer, läßt sich mit dem Ägypter auf einen Wunderwettkampf ein, wird aber von ihm überwunden und muß versprechen, 1500 Jahre außerhalb Ägyptens zu leben[2]). Ähnliches berichtet, mit ernsterer Schlußwendung, das deutsche Faustbuch des 16. Jahrhunderts von seinem Helden, und zwar wiederum auf Grund älterer Zaubereranekdoten. Da läßt Faust dem Hausknecht in einem Wirtshause den Kopf abschlagen, um ihn dann auf magische Weise wieder anzusetzen. Das Kunststück will aber nicht gelingen, weil ein anderer Magier, der am Tische sitzt, einen Gegenzauber ausübt. Faust kann den Gegner nicht feststellen und auch durch seine Bitten nicht zur Vernunft bringen. Da „läßt er auf dem Tisch eine Lilie wachsen, der haut er das Haupt und die Blume oben ab: alsbald fiel einer von den Gästen hinter sich von der Bank und war ihm der Kopf ab. Der war der Zauberer, der ihn verhindert hatte." Danach setzt Faust dem Hausknecht seinen Kopf wieder auf und macht sich von dannen[3]).

[1]) Ergebnisse der Hamburgischen Südseeexpedition 1908—1910, Abt. II b Bd. 1a, S. 273. [2]) Vgl. Wiedemann: Unterhaltungsliteratur (Der alte Orient, Band III, Heft 4), S. 25.

[3]) Vgl. meine Ausgabe des Volksbuches, S. 144 f. Augustin Lerchheimer,

Digitized by Google

Dagegen setzt sich die alte Sage von der Überwindung der Dämonen durch menschliche Klugheit in den Zauberwettkampfmotiven des Märchens fort. Hier ist es dann meist der Kleinere oder Schwächere, der durch List und Gewandtheit den plumpen Bösewicht überwindet, wie das tapfere Schneiderlein die Riesen und den König hinters Licht führt. Eine verhältnismäßig einfache Form solcher Erzählungen zeigt ein Haussamärchen [1]), das mit unserer Däumlingsgeschichte verwandt ist. Auch hier werden die älteren Brüder durch den „Jüngsten" mit einer einfachen Kriegslist vor der Bosheit einer Hexe bewahrt, die dann nächtlicherweile ihren eigenen Töchtern die Gurgel abschneidet. Daran aber schließt sich ein buntes Spiel immer neuer gegenseitiger Überwindungen, wobei auch der Jüngste eine gewisse Zauberkraft entwickelt. Freilich wird hier etwa die Gabe des Helden, die eigene Gestalt gegen eine andere auszutauschen, als ganz selbstverständlich vorausgesetzt, ohne daß es dazu besonderer Ermächtigung oder Anleitung bedürfte [2]). Dazu gehört augenscheinlich nur eine Portion gesunden Mutterwitzes — nicht mehr als dazu, der Hexe, die nach einem Fliehenden auschauen will, Pfeffer in die Augen zu streuen. In einer ganzen Reihe von Märchen aber retten sich zwei Fliehende dadurch vor einem Unhold, daß sie sich in verschiedene Dinge verwandeln oder auf der Flucht Gegenstände wie Büsche und Bäume ausraufen, die dann zu unübersteiglichen Hindernissen werden [3]). Hierher gehört auch der Schluß des Märchens vom gestiefelten Kater: der Kampf mit dem bösen Zauberer, der schließlich als Maus vom Kater verschlungen wird. Dazu ist aber doch

aus dessen 'Christlichen Bedenken' der Verfasser des deutschen Faustbuches die Geschichte entlehnt hat, fügt bedeutsamerweise hinzu: „Das war's, das der mörderische Geist (der Teufel) mit dem Spiel suchte: und ist hier zu sehen, wie die Teufel untereinander scherzen, den Menschen zu schaden. Der eine Zauberer, der den geringeren Geist hatte, mußte dem größern und stärkern weichen, oder hat's gern getan, damit ein Mensch umkäm." Ebd. S. 227.

[1]) Bei R. L. Rattray: Haussa Folklore, Oxford 1913, Bd. I, S. 163 ff. Eine ganz ähnliche Geschichte liegt, freilich stark entstellt, in 'Fitchers Vogel' vor (Grimm, KHM., Nr. 46).

[2]) Wie ja bei vielen Primitiven der Hausvater nicht bloß religiöse Zeremonien vornehmen, sondern auch über eine gewisse magische Kraft verfügen soll.

[3]) Vgl. J. Bolte und Polivka: Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, Bd. 1, S. 442 f. Vgl. Nr. 57 ('Fundevogel') und 79 ('Wassernixe') der Märchen.

Digitized by Google

eigentlich schon wirkliche Zauberkraft vonnöten. Darum dürfen wir wohl die Urform solcher Geschichten da sehen, wo der Lehrling des alten Zauberers den Meister überwindet. Vorausgesetzt wird dabei, daß der alte Hexenmeister sein dunkles Handwerk aus böser Absicht ausübt, während der junge es meistens nur gezwungen erlernt, etwa infolge eines Gelübdes, das sein Vater in bitterer Not einmal getan hat [1]). Da ist es dann moralisch selbstverständlich, daß der alte Gewohnheitszauberer dem Gelegenheitszauberer sozusagen unterliegt.

Einem ähnlichen Gedankengange ist ein Märchen der Aino auf Yesse erwachsen, das uns schon auf ein anderes Gebiet hinüberführen soll. Da verleitet ein böser Zauberer einen Mann, dem er schaden will, zu einem gefährlichen Kunststück: er soll von einem hohen Berge aus auf eine darunterliegende Wolke springen und darauf eine Luftreise unternehmen. Der Mann wagt es und — der Versuch gelingt. Als aber der erstaunte Magier dasselbe versuchen will, bricht er sich das Genick. Der Gott des Berges erklärt nachher, er habe ihn seiner Sünden wegen getötet, den guten Mann aber habe er selbst auf seinem Rücken über die Länder dahingetragen, um ihm eine Freude zu machen [2]).

Damit haben wir aber, wie schon mehrfach, eine höhere Stufe der Magussage berührt: ihre Verwendung im Dienste religiös-sittlicher Anschauungen. Je höher sich diese entwickeln, um so reicher entfaltet sich auch die Magussage. Freilich ist das Repertoire der guten wie der bösen Magier, besonders wie es sich in der jüdisch-christlichen Legende entwickelt, im ganzen etwas eintönig und ein bestimmtes Schema kommt immer wieder zum Vorschein: das Erscheinen des Wohltäters, besonders des gottgeliebten, wird etwa schon vor seiner Geburt angekündigt; er wird, oft unter anfänglichem Widerstreben, von der Gottheit berufen, offenbart seine Kraft zunächst durch ein Beglaubigungswunder und geht dann zu seiner eigentlichen Tätigkeit über. Eine seiner Hauptaufgaben ist, wie oben erwähnt, die Bekämpfung des Gegners, des fremden Zauberers, des Götzenpriesters, dessen wunderbare Wirkungen anerkannt, aber auf schlechte Beweggründe und auf die

[1]) Vgl. KHM. Nr. 68 ('Gaudeif un sien Meester').

[2]) Nach der Aufzeichnung von B. H. Chamberlain, deutsch bei A. Seidel: Anthologie aus der asiatischen Volksliteratur, Weimar 1898, S. 12 f.

Digitized by Google

Hilfe unsauberer Dämonon zurückgeführt werden: allem bösen Zauber aber macht zuletzt die Kraft der heimischen, wahren Gottheit ein Ende, die in dem Propheten wohnt. Aber so eintönig diese Berichte nach Stoff und Anlage wirken mögen, so farbig und lebensvoll ist doch oft die Ausführung nach der menschlichen Seite. Daher ihre starke Einwirkung auf die Einbildungskraft der Leser und Hörer, daher ihre fortzeugende und auch die Dichtung so mannigfach befruchtende Kraft.

In Israel hat zunächst die theokratische Verfassung und Lebensordnung der Sage ihren Stempel aufgedrückt. Als Diener Jahves und als Vertreter seines Volkes kämpft Mose, der „Mann Gottes", mit den ägyptischen Magiern — nicht aus eigener Machtvollkommenheit oder aus innerem Drange; er muß erst zum Führeramt genötigt und durch die Verwandlung seines Stabes und seiner Hand davon überzeugt werden, daß göttliche Kräfte mit ihm sind. Das Stabwunder wiederholt sich dann am Hofe Pharaos: Aarons Stab wird zur Schlange und verzehrt die Stäbe der fremden Magier, die ihm das Wunder nachmachen. So sind Mose und Aaron die stärkeren und zwingen Pharao unter ihren Willen. Auch nachher auf der Ausreise befreien sie ihr Volk aus zahllosen Nöten, doch immer nur als unmittelbare Vollstrecker göttlichen Willens und göttlicher Gnade. Auch weiterhin zeigen sich bei den Juden keine priesterlichen Magier von Berufs wegen, wie es denn im Gesetz heißt: „Es ist kein Zauberer in Jakob und kein Wahrsager in Israel. Zu seiner Zeit wird Jakob gesagt, was Gott tut" [1]).

Am stärksten und reinsten offenbart sich der Geist der Jahvereligion in dem alttestamentlichen Prophetentum. Als demütiger Knecht des Stammesgottes steht Elias den Baalspriestern gegenüber. Mit kaltem Hohn begleitet er ihre magischen Riten, ihre wilden Tänze und Schreie, ihre orgiastische Verzückung und Selbstverwundung, womit sie das Feuer vom Himmel herunterzuziehen suchen. Mit welcher überlegenen Ruhe baut er dann seinen Altar auf, richtet das Opfer zu und — betet! Alsbald fällt das Feuer vom Himmel und verzehrt nicht bloß das Opfer und den Altar, sondern leckt auch das Wasser auf, das rings um den Altar geleitet worden war. Gott selbst hat das Wunder getan, um seinen Diener zu beglaubigen. Und dann erfolgt die Regenspende, wiederum nicht auf irgendwelche Beschwö-

[1]) 4. Mose 23, V. 23.

Digitized by Google

rung hin, sondern Elias geht „hin auf des Karmels Spitze, bückt sich zur Erde, tut sein Haupt zwischen seine Knie [1])“ und schickt seinen Diener ein um das andere Mal, um nach dem Meere hinauszuschauen, bis es rauscht und der Himmel sich schwarz überzieht.

Der Kampf der Propheten richtete sich nicht nur gegen äußere Gegner, sondern auch gegen die innere Front der abtrünnigen Könige und aller jener Volksgenossen, die mit den ausländischen Göttern liebäugelten. So durchzog die spätere Entwicklung der Religion Israels dieser scharfe Gegensatz zwischen der wahren und der falschen, d. h. der eigenen und fremden Religion, bis durch die Bekanntschaft mit den Religionen des Ostens auch innerhalb der Jahveverehrung der volle Dualismus seinen Einzug hielt [2]). Zu den Königen, die durch ihre Nachgiebigkeit gegen ihre heidnischen Weiber das religiöse Ideal des Volkes gefährdeten, gehörte bekanntlich Salomo. Die Erzählung von seinem Falle wurde denn auch unter starker Beimischung orientalischer Motive, wie von dem Hochmut und der Demütigung des sagenhaften Königs Dschemschid, weiter ausgestaltet. Salomo herrscht in der jüdischen Sage kraft seines Siegelringes über die Geister, unter denen ihm Aschmedai am nächsten steht. Aber er läßt sich dazu verleiten, die Dämonen beim Bau des Tempels zu verwenden, und zudem wird er durch seinen Harem zum Götzendienst verführt. Da willigt Gott in seinen Fall, der Ring wird ihm entwunden, und der mächtige König muß als Bettler durch das Land ziehen, bis er den Herrn durch Reue versöhnt. Hier bedeutet die Herrschaft über die Geister von vornherein noch keine bewußte Absage an Gott, obwohl sie mit dem Falle des Königs, mit seiner Überhebung und seiner religiösen Gleichgültigkeit gewiß in Beziehung steht; die eigentliche Abfallsage aber hat sich doch erst später entwickelt. Schaurig-romantische Züge von dem Verkehr mit den bösen Geistern und ihrer wunderbaren Hilfe, vom Hochmut und Fall des Geisterfürsten sind wohl aus den älteren Sagen von bösen Magiern auf den König übergegangen und haben das ganze Gebilde wesentlich bereichert. Aber wie der persische

[1]) 1. Könige 18, V. 42.

[2]) Gewiß wurde dieser orientalische Dualismus gerade bei den Israeliten vertieft durch die längst empfundene Zwiespältigkeit in der betenden Menschenseele, deren Zerrissenheit sich gleichsam ins Weltall oder ins Geisterreich fortpflanzt.

Digitized by Google

Dualismus in Israel durch die Sage von dem Abfall des Gotteslieblings, des Luzifer, bedeutsam umgestaltet und in monotheistischem Sinne überhöht worden ist, so ward die Sage von dem Fall des gottgeliebten Königs abgerundet durch seine Reue. Die Demütigung großer Magier am Ende ihrer Laufbahn, wovon wir oben schon gehört haben, gab wohl auch dazu die Farbe her.

In der Zukunft konnte sich die dualistische Sage nur nach zwei Richtungen hin entwickeln: entweder ist der Magier ein Diener Gottes, der von den höllischen Mächten zum Abfall verlockt wird, sich aber schließlich demütig bekehrt, oder er ist ein Vertreter der feindlichen Mächte selber, der auf die eine oder andere Art von den Gottesmännern überwunden wird. Um die Zeit des Auftretens Jesu und in den ersten christlichen Jahrhunderten herrscht das letztere vor. Die allgemeine religiöse Erregtheit zur Zeit des Synkretismus, die starke Einwirkung der asiatischen Mysterienreligion auf das Gefühl, die Vergötterung der römischen Kaiser im Anschluß an orientalische Vorstellungen und die Verherrlichung hervorragender Menschen durch spätgriechische Propheten- und Philosophengeschichten [1]) — alles wirkte zusammen, um jenen Bildern Farbe und Glanz zu verleihen, welche die kanonische und vollends die apokryphen Apostelgeschichten und die ältere christliche Volksliteratur von den Sendboten Christi und von ihren heidnischen oder teuflischen Gegnern entwarfen. Kraft göttlicher Hilfe wiederholen die Apostel die Wunder des Elias und des Meisters selber [2]): sie gehen durch verschlossene Türen, erstrecken geringe Vorräte an Nahrung zur Speisung vieler, heilen Kranke und wecken Tote auf. Die Teufelsdiener suchen ihnen ihre Taten nachzumachen, vollbringen auch unerhörte Dinge mit dämonischer Hilfe, müssen aber zuletzt doch unterliegen. Auf diese Weise setzt sich der christliche Geist mit dem heidnischen auseinander, wobei es natürlich an Gegenangriffen nicht fehlt: der große Apolloniusroman des Philostratus ist ganz augenscheinlich zur Bekämpfung des Christentums bestimmt und

[1]) Vgl. Reitzenstein, Hellenistische Wundergeschichten.

[2]) Erscheint doch die Gestalt Jesu selbst in den Evangelien reichlich ausgestattet mit den Zügen des großen, weisen, von Gott gesandten und durch ihn allein mächtigen Magus; verlangen doch seine Anhänger Wunder und Zeichen von ihm, und verdächtigen ihn doch seine Feinde, als rechten Goëten, als treibe er die Teufel aus durch ihren Obersten Beelzebub.

Digitized by Google

zeichnet eine Magusgestalt reinster Art, nur leider ohne Fleisch und Blut, ohne warmes Leben und vor allem ohne den einzigartigen Zauber einer unvergleichlichen Persönlichkeit von der Art Jesu von Nazareth. In seinem Namen bekämpfen die Apostel die Schwindelpropheten, die sich oft genug auf die weltliche Macht stützen konnten. Ein bezeichnendes Beispiel ist jener Elymas am Hofe des Sergius Paulus auf Cypern, mit dem sich Paulus maß, und den er als „Kind des Teufels, voll aller List und aller Schalkheit und Feind aller Gerechtigkeit" mit Blindheit bestrafte [1]).

Gefährlicher war augenscheinlich, als Konkurrent des jungen Christenglaubens, der Magier Simon aus Samaria [2]). Von ihm berichtet die Apostelgeschichte (Kap. 8), wie er von seinen Landsleuten wegen seiner Zauberei verehrt wird als „die Kraft Gottes, die da groß ist", wie er sich dem Diakon Philippus unterwirft, dann aber von den Säulenaposteln das Charisma der Geisterteilung für Geld zu erkaufen sucht und aufs neue gedemütigt wird. Hier laufen augenscheinlich verschiedene Berichte ineinander, und es bleibt fraglich, ob die Unterwerfung des Gegners den Vertretern des Christentums so leicht geworden ist. Wir hören anderweitig genug über ihn (z. B. durch seinen Landsmann Justinus), um ihn als historische Persönlichkeit zu fassen, und die späteren Häresiologen wissen viel über ihn und über sein „System" zu berichten, was den Dogmenhistoriker angeht. Höchstwahrscheinlich war er ein samaritanischer Religionsstifter, der an der gnostischen Bewegung der Zeit starken Anteil hatte. Die spätere Legende läßt ihn seinen betrügerischen Wandel in Rom fortsetzen, ja die Petrusakten haben die Wettkämpfe zwischen ihm und dem Apostelfürsten zum eigentlichen Gegenstande. Unter der Regierung des Nero oder des Claudius messen die beiden Gegner ihre Wunderkräfte: Tiere und Säuglinge müssen reden, Tote werden erweckt, und als Petrus doch die Oberhand gewinnt, sagt der Feind seine eigene Himmelfahrt voraus und erhebt sich tatsächlich zur festgesetzten Stunde mit dämonischer Hilfe in die Lüfte. Auf das Gebet des Apostels aber stürzt er zu Boden. Die Sage ist dann in späterer Zeit immer breiter ausgeführt worden, und es ist möglich, daß auch die innerchristliche Polemik hier und da der Gestalt des

[1]) Apostelgesch. Kap. 13.

[2]) Über ihn vgl. den einschlägigen Abschnitt in Herzogs Protestantischer Realenzyklopädie (samt den Nachträgen).

Digitized by Google

Gegners die Züge des Erzbösewichts Simon geliehen hat. Davon aber kann keine Rede sein, daß die Gestalt des Magiers in den „pseudoclementinischen Schriften" einfach den Apostel Paulus bezeichnete, wie die Tübinger Schule (und mit ihr Kuno Fischer) annahm. Der Magier erscheint hier als Vertreter aller widerwärtigen und dem (im Sinne des Verfassers) echten Christentum gefährlichen Strömungen im eigenen wie im fremden Lager, als Träger gnostischer Irrlehren, heidnischer Philosophie und astrologischen Schicksalsglaubens, als echter Pseudochristos und Antipetrus. Bei der ungeheueren Verbreitung der Petrusakten und der Pseudoclementinen in der Erzählungsliteratur des Mittelalters blieben die Grundzüge dieser Magiergestalt, die zugleich als Erzketzer galt, dauernd lebendig, und sie tauchte immer wieder auf, wo von Teufelsdienern die Rede war, bis hinab zu den verschiedenen Faustbüchern.

In den nachbiblischen Quellen bleibt Simons späteres Schicksal im Dunkel: er ist überwunden, aber er denkt nicht mehr daran, sich zu bekehren! Um so deutlicher spiegelt die spätere Entwicklung der Magussage den Fortschritt der Ecclesia militans zur triumphans. In der Legende von der Justina und Cyprianus tritt die Gestalt der heiligen, durch den Beistand Jesu allen Anfeindungen des Bösen überlegenen Jungfrau zurück hinter der des antiochenischen Zauberers, der im Besitz aller Weltgeheimnisse, aller philosophischen Weisheit voll und in alle Mysterien eingeweiht ist. Ihm gehorchen alle Dämonen, aber vor dem Kreuze, das die Jungfrau schlägt, müssen sie weichen, und selbst ihr Oberster muß zähneknirschend seine Ohnmacht eingestehen. Daran erkennt der Weise, daß Jesus mächtiger sein müsse als alle Dämonen. Er beugt sich seiner Macht und erleidet für ihn den Märtyrertod. So spiegelt die Legende die Auseinandersetzung des Christentums mit der heidnischen Weisheit und das Siegesbewußtsein der alten Kirche.

Die Magussage wäre zum Absterben verurteilt gewesen, wenn der endgültige Sieg der neuen Staatsreligion die Macht des Teufels über die Gemüter endgültig gebrochen hätte. Im Gegenteil aber zogen in die siegreiche Kirche durch allerlei Hintertüren die volkstümlichen Glaubensvorstellungen der Heidenwelt wieder ein und gaben die Farben und Formen her, unter denen die kirchlichen Grundbegriffe von Sünde, Verdammnis und Erlösung der Gemeinde (und nicht bloß der Gemeinde) anschaulich und greifbar gemacht wurden.

Digitized by Google

Schon in den Tagen der Verfolgung wurde die christliche Taufe als eine Absage an den Teufel, die Verleugnung des Herrn in der Gefahr aber und gar der Abfall vom Christentum als ein Bruch des Taufgelöbnisses und als Übergang zu den Scharen des Bösen aufgefaßt. Dieser Übergang nahm in der Volksphantasie die Formen eines Paktes an, der dem Taufbunde nachgebildet war, nur daß er nicht mit Weihwasser, sondern etwa mit Blut bekräftigt wurde. Das Ziel dieses Abfalls ist die Erlangung ungeheurer Macht oder des Wissens um übermenschliche Geheimnisse, wie sie abermals mit dem Namen des Magus verknüpft werden. Dagegen treten die eigentlichen Zauberhandlungen mehr in den Hintergrund. In der Legende der Maria von Antiochia erscheint ein gewisser Anthemios[1]), der ein solcher „Magus" werden will und sich auf den Rat eines Zauberers an den Teufel wendet, als er um Mitternacht mit seinem lärmenden Schwarm vorüberzieht. Nach längeren Verhandlungen wird ihm auferlegt, eine förmliche Verleugnung der Taufe, des Christusnamens und des Kreuzes niederzuschreiben. Während des Schreibens gerät er in starken Schweiß: das Taufwasser dringt ihm zu den Poren heraus. Als er Satan den Brief überreicht, hält ihn dieser triumphierend gen Himmel, dem Auferstandenen zum Hohn. Da erfaßt den Sünder Entsetzen, er möchte zu Christus zurückkehren, doch der Teufel behält seine Handfeste. Anthemios aber, innerlich zusammengebrochen, geht als Büßer in die Wüste.

Hier endigt die Legende mit der Demütigung des Magus, in der Zukunft wurde auch darin Wandel geschaffen; schon zur Zeit der Verfolgung war für den Abfall, die schlimmste der Todsünden, die Möglichkeit einer Buße zugestanden und die Herstellung in die Hand der Bischöfe gelegt worden. Nach der Ansicht späterer Zeiten konnte auch der eigentliche Teufelspakt, den man sich oft mit jüdischer Hilfe abgeschlossen dachte, seine Sühnung finden. Verwaltete doch die Kirche in den Verdiensten der Heiligen einen Gnadenschatz, der auch dem schwersten der Sünder zugute kommen konnte; ja, die Sagen von den großen Sündern und Paktierern wurden nun gerade zum beliebtesten Tummelplatz der frommen Phantasie, welche die Gnade und den wunderbaren Einfluß der Heiligen und

[1]) Über diese und die folgenden Sagen vgl. besonders W. Meyer (aus Speyer), Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik, Bd. I, S. 59 ff.

Digitized by Google

vor allem der Jungfrau verherrlichen wollte. So hören wir nun von dem Diener eines römischen Ratsherrn namens Proterius, den der heilige Basilius durch die Macht seines Gebetes aus den Krallen des Teufels befreit. Hier muß der Böse die Unterschrift herausgeben, der Heilige zerreißt sie und führt den Geretteten zum Abendmahl, das christliche Volk feiert ein großes Fest. Von irgendwelchen Zauberkunststücken des Verführten ist keine Rede; genug, daß er mit teuflischer Gewalt die Tochter seines Herrn zum Weibe erhalten hat. Im übrigen ringt der Heilige nicht sowohl mit ihm (wie etwa Petrus mit Simon), als mit dem Teufel selbst, der ihn verführt hat.

So harmlos wie jene Proteriuslegende schließt freilich die Magussage nicht, die im Mittelalter die größte Verbreitung gefunden hat, und die griechisch und lateinisch und in allen Volkssprachen des Abendlandes, in Vers und Prosa, in Predigt und Erzählung, in lyrischen Gedichten und in ausgedehnten Mirakelspielen wieder und wieder behandelt worden ist, die Geschichte vom Theophilus. Hier zeigt sich die christliche Maguslegende gleichsam in ihrer reinsten Form. Es mußte das höchste Ziel des Bösen sein, nicht bloß einen beliebigen Christen, sondern einen Priester zu verführen, ja womöglich „Gott seinen Liebling zu rauben"; als solcher aber kündet sich der Held der Erzählung schon durch seinen Namen an; er wird auch (wenigstens in der ursprünglichen Form der Geschichte) als ein wahres Muster rechten Glaubens und Wandels bezeichnet, der ein hohes kirchliches Amt treu nach dem Willen Gottes verwaltet, aber in seiner Demut die Wahl zum Bischof ablehnt. Der neue Herr weiß nichts von seinen Verdiensten und setzt ihn auf Grund von Verleumdungen ab. In dieser Lage wird er vom Bösen heimgesucht, der sein Herz mit Zorn und Rachsucht erfüllt, und ein gefälliger Hebräer weist ihm den Weg zum Teufel selbst, mit dem er nun einen förmlichen Pakt schließt. Spätere Umformungen der Sage lassen ihn bei der Abschwörung des Namens der Jungfrau zittern oder sie ganz verweigern. Gewöhnlich kommt aber der Vertrag zustande, Theophilus wird alsbald wieder in seine Ämter eingesetzt und führt ein Freudenleben, bis ein Strahl göttlicher Gnade sein Gewissen rührt. Er eilt in die Marienkapelle, wirft sich vor dem Bilde der Mutter Gottes nieder und tut 40 Tage lang Buße, bis die Himmelskönigin sich seiner annimmt und auch den anfangs widerwilligen Sohn gnädig stimmt. Da wird der Pakt dem Schlafenden auf die Brust gelegt,

Digitized by Google

er erwacht beseligt und beichtet dem Bischof seine Schuld, um bald darauf seinen Geist aufzugeben[1]).

Eine ganze Reihe verwandter Legenden, wie von Robert dem Teufel und Tannhäuser, von Mariechen von Nymwegen und der Päpstin Johanna bewegen sich in ähnlichen Bahnen; sie werden nicht erzählt, um durch die Schilderung der Leidenschaften eine Ahnung von der Gewalt menschlicher Willenskraft zu erwecken, sondern um Beispiele von der Macht der Buße und von der Übergewalt der Heiligen über die List des Teufels zu geben. Die zuletzt genannte „Juttasage" gehört aber schon in die Gruppe der Papstfabeln, die durch die inneren Streitigkeiten der Kirche ins Leben gesetzt und jahrhundertelang fortgepflanzt und ausgebildet wurden. Wie mancher Papst hatte sich einer verlotterten Zeit durch seine Sittenstrenge verhaßt, einem geistig verrohten, abergläubischen Geschlecht durch sein überlegenes Wissen und seinen Bildungseifer verdächtig gemacht; und wie nahe lag der Masse des Christenvolkes der Wahn, daß es der Teufel besonders auf den Stellvertreter Gottes auf Erden abgesehen habe, um einen seiner Getreuen an die Spitze der Christenheit zu stellen. Dem mittelalterlichen Fanatismus, vor allem der Dominikaner, gelang es also leicht, unliebsame Päpste des Teufelsbundes verdächtig zu machen. Uralte Sagenmotive lebten hier auf, besonders solche von betrügerischen Bedingungen im Vertrage, kraft deren der Anhänger des Bösen sicher zu sein glaubt, bis er eines Tages merkt, daß ihm der Höllenfürst eine Falle gestellt hat. So erzählt man von Alexander VI., der Teufel habe ihm „11 Jahre und 8" zu dienen versprochen, was der Papst auf 19 Jahre deutete. Der Böse aber forderte seine Seele schon nach 11 Jahren und 8 Monaten[2]). Wie diese, so enden die meisten jener aus dem Haß geborenen Papstfabeln nicht mit der Bekehrung, sondern mit dem Untergange des Sünders[3]). Darin weichen sie von den älteren Paktierersagen des Mittelalters, in gewisser Weise auch von der alten Maguslegende ab, mit der sie doch das gemein haben,

[1]) Vgl. auch S. 260 ff. dieses Bandes.

[2]) Vgl. F. Döllinger, Über die Papstfabeln des Mittelalters. Ein ganzes Nest solcher Papstfabeln in Widmanns Faustbuch (1599) Buch 3 Kap. 18.

[3]) Nur die Sage über die angebliche Päpstin Johanna endet mit der freiwilligen Demütigung der Heldin, die sich dem Teufel verschrieb, um weltliches Wissen und Ruhm zu erlangen, die aber nachher ihre Sünden büßt.

Digitized by Google

daß bei ihnen von eigentlicher Zauberei kaum je die Rede gewesen ist. Anderseits nähern sie sich durch ihre durchaus ablehnende Haltung wieder den vielen im Volk umlaufenden Geschichten von Zauberern und Gauklern, die aber doch zum guten Teil anekdotischer Art waren und einer eigentlich biographischen Ausgestaltung entbehrten. Solche Gaukler spielen ja dann auch eine Nebenrolle in den eigentlichen Paktiererlegenden: sie leiten den Abfallenden zum Teufel hin, vermitteln den Vertrag und ziehen sich dann zurück.

Als Nebenfigur tritt der Zauberer auch häufig in der weltlichen Literatur des Mittelalters auf. Die ganze irische Dichtung strotzt von Zaubermotiven; die Phantasie der Kelten bevölkerte die abgeschiedenen Schlösser und die einsamen Wälder ihres Landes mit unheimlichen Gestalten, die denn auch in die ritterliche Dichtung der germanischen und romanischen Völker eindrangen. Hier trafen sie zusammen mit den Magiergestalten des Ostens, von denen christliche Legenden in zeitgemäßer Umgestaltung zu erzählen wußten. Und wiederum ist hier an den Zauberer Virgilius zu erinnern, der augenscheinlich nicht als hartgesottener Sünder, sondern eher als ein verspäteter Salomo, als Geisterbanner und Heilkünstler, als Wohltäter der Menschheit und Herr über ungeheure Schätze angesehen wurde, und von dessen tragischem Ende schon die Rede war. Aber Virgilius ist der Zauberer als Held, nicht als Gegner. Wie ändert sich das Bild im mittelhochdeutschen Epos! Wir brauchen hier nur an die Gestalten des Klingsor im „Parzival" Wolframs von Eschenbach oder des Theudas in der Barlaamdichtung Rudolfs von Ems zu erinnern. Allmählich wurde die Bekämpfung bösartiger Zauberer eine Aufgabe des tadellosen Ritters wie vormals des christlichen Heiligen. Aber mit der einmaligen Überwindung des Bösewichts war es auch in den höfischen und in den von ihnen beeinflußten Volksepen gewöhnlich getan. Der Kampf mit dem Zauberer ist ein Motiv unter vielen anderen, und dem Schicksal, dem Charakter und der Vorgeschichte des Gegners wird nicht viel nachgefragt.

Solche Erzählungen erhielten nur den Volksglauben an geheimnisvoll-furchtbare Persönlichkeiten lebendig und nährten dann wohl auch den Hexenglauben, der in der Zeit des Hochmittelalters zu so grauenhafter Bedeutung gelangte — ein Zeichen der gründlichen Durchsetzung des Christenglaubens mit heidnischen Elementen. Die Hexenprozeßakten sind voll von anekdotenhaften Zügen über

Digitized by Google

die Verführung und die Zauberkunststücke der unglücklichen Opfer, auch über ihren Pakt mit dem Bösen, aber ein eigentlich menschliches Interesse wohnt ihnen nicht inne, und so haben auch sie die Entwicklung der eigentlichen Magussage nur mittelbar beeinflußt. Immerhin wurde noch Goethes Phantasie bei der Dichtung der Walpurgisnacht dadurch befruchtet[1]).

Eine neue Blüte erlebte die Magussage erst in den Tagen der Renaissance, wie sie denn vor allem in den Zeiten großer religiöser und Weltanschauungskämpfe Gewalt über die Menschenherzen zu gewinnen scheint. Stärker als je zuvor beherrschten in jener Zeit die östlichen Geheimwissenschaften, allen voran Astrologie und Alchimie, die europäische Bildung und verlockten die fortgeschrittensten Geister zu geheimen Studien und zu magischem Handeln. Schon im Mittelalter hatten hervorragende Menschen beim Pöbel, auch beim geistlichen Pöbel als Zauberer gegolten. Von den Papstfabeln war schon die Rede. Von Albertus Magnus erzählte man sich, wie er mitten im Winter dem König Wilhelm von Holland einen üppigen Fruchtgarten zubereitet habe, und Thomas von Aquino zerstörte in abergläubischer Furcht eine kunstvolle automatische Figur, die sein Meister angefertigt hatte. Auch die großen Magier der Renaissance, von denen unter den Deutschen nur Trithemius, der Abt von Sponheim, Agrippa von Nettesheim und Theophrastus Paracelsus genannt seien, wandelten nicht in den ausgefahrenen Geleisen der Schulwissenschaften, sondern strebten nach höherer Erkenntnis auf Grund eigener Beobachtung oder selbständiger geistiger Durchdringung des Gegebenen und ahnender Einfühlung in die letzten Weltzusammenhänge. Was diese bedeutenden Menschen trieben, waren tatsächlich, trotz aller Spielerei und Geheimnistuerei, die Anfänge der modernen Wissenschaft. Wenn späterhin der junge Goethe von den Schriften der Alchimisten zum Studium der wissenschaftlichen Chemie in unserem Sinne überging, so wiederholte er damit nur den Entwicklungsgang des modernen Geistes. Aber die Überzeugung, daß die Welt mehr sei als eine Summe einzelner Gegebenheiten und der Weltprozeß mehr als eine Summe von zufälligen Geschehenissen oder wunderbaren Fügungen göttlicher Willkür, daß durch das ungeheure Ganze ein innerer Zusammenhang und so etwas wie eine leitende Idee hindurch-

[1]) Vgl. die Weimarer Goetheausgabe Bd. 14, S. 296 ff.

Digitized by Google

gehe, diese Gewißheit kleidete sich bei ihnen noch in abstruse Formen; solche Formen stammten zumeist aus den Geheimnissen des Ostens, vieles gab auch die neuplatonische Philosophie und manches sicherlich auch der deutsche Volksglaube her. So entstand ein magisches Weltbild unter dem Gesichtspunkt der Sympathie, worauf hier nicht eingegangen werden kann. Aber auch bei ihren einzelnen Beobachtungen und Versuchen glaubten jene Forscher sich von Dämonen umgeben, die ihnen Hilfe leisteten oder ihr Beginnen zu vereiteln suchten. Sie konnten doch nicht anders, als die Naturkräfte, die sie beobachteten, sozusagen menschenähnlich, d. h. dämonisch fassen: ein glücklicher Gedanke vollends, der scheinbar voraussetzungslos und wie aus den Wolken kommend ihr Hirn durchzuckte, oder eine plötzliche, folgenschwere Beobachtung neuer Zusammenhänge in der Natur mochte ihnen wie eine unmittelbare Eingebung aus höheren Welten erscheinen. Wenn sie trotzdem jedem Angreifer gegenüber versicherten, keine Zauberer zu sein, wenn sie nichts mit der „schwarzen Magie" zu schaffen haben wollten, so handelten sie subjektiv ganz ehrlich. Sie beschworen keine Geister, um dem Nächsten zu schaden, um sich zu bereichern oder sich gute Tage zu machen. Aber sie warteten, daß die Dämonen ihnen nahen und ihnen dienen sollten, und sie rühmten sich auch wohl dieses beseligenden Verkehrs. Die Art, wie Trithemius von seiner Erfindung der „Steganographie", d. h. in Wahrheit einer bescheidenen Chiffreschrift erzählte, konnte Unkundige tatsächlich glauben machen, er steckte im tiefsten Aberglauben und triebe allerlei Hexerei. Es ist aber sehr schwer, in den Schriften dieser Männer zu scheiden, was auf Autosuggestion beruht, was dem bloßen Spiel ihrer Phantasie entsprungen ist, und womit sie ihresgleichen imponieren und bei den Uneingeweihten einen abergläubischen Respekt erwecken wollen. Natürlich hat sich der Haß der Menge, auch der ungebildeten Geistlichkeit, an sie geheftet, und man hat von Agrippas schwarzem Hunde und von Paracelsus' furchtbarem Ende, von Trithemius' Totenerweckungen u. a. Wunderdinge erzählt, die zum guten Teil aus älteren Magierlegenden stammten.

Jedenfalls wurde die Gestalt des Magus in diesen Tagen wieder einmal „aktuell' bei hoch und gering, und es konnte nicht fehlen, daß schlaue Betrüger die Zeitstimmung ausnutzten, um sich an dem Aberglauben der Menge zu bereichern. Hans Sachsens köstlicher Schwank von dem 'Fahrenden Schüler mit dem Teufelsbannen'

Digitized by Google

zeigt uns so einen Burschen, der frühzeitig den Hörsälen der Hochschule entronnen ist, um auf der Landstraße auf eigene Faust sein Glück zu machen. Von dieser Art mochte es unzählige geben. Keiner unter ihnen hat so viel Erfolg gehabt wie jener „Doktor Faust", von dem die großen Humanisten Trithemius und Mutianus Rufus wie die Reformatoren Luther und Melanchthon zu erzählen wußten[1]). Der augenscheinlich weder unbegabte noch ungebildete, doch neuropathisch veranlagte, halt- und gewissenlose Mann stand bei hohen geistlichen und weltlichen Würdenträgern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Wahrsager in hohem Ansehen, wurde aber von den Gelehrten und städtischen Behörden mit Spott und Schande überhäuft; es ist sicher, daß er die Bauern foppte, abergläubische Pfaffen und Laien an der Nase herumführte und schließlich irgendwo ein jähes Ende fand, das seinen magischen Ruf nur noch bestärken konnte. Höchstwahrscheinlich hat er selbst an seine Zauberkunst geglaubt, gleich vielen der unglücklichen „Hexen", die von den schweren Nervenkrankheiten des aufgeregten Zeitalters erfaßt waren und ihren Tod auf dem Scheiterhaufen fanden. Im übrigen verschwindet doch auch Fausts Gestalt für uns im Nebel. Die einen nennen ihn Georg, die anderen Johann Faust, auch über seine Herkunft und seine Fahrten wird widersprechend berichtet, und es scheint fast, als ob eine jüngerer Zauberer einem älteren sozusagen Namen und Firma gestohlen hätte, wie ja das wohl auch heute noch bei wandernden Jahrmarktskünstlern und -gauklern vorkommt. Immerhin hatte der „Doktor Faust" so viel von sich reden machen, daß sich, zunächst an den Universitäten wie Wittenberg, Erfurt und Leipzig, auch wohl in Ingolstadt, späterhin auch in weiteren Kreisen eine Überlieferung bildete, die ihn zur Sammelfigur für alle möglichen Zauberschwänke machte, wie allerhand Narrenstreiche auf Till Eulenspiegel übertragen wurden. Die geschichtlichen Erinnerungen an seine Heimat und sein plötzliches Ende, sowie die Einzelsagen, die von ihm umliefen, legten einen biographischen Rahmen um das Ganze. So wartete der Rohstoff nur auf einen Bearbeiter, der daraus eine neue, künstlerisch geschlossene Legende bildete. Dieser Bearbeiter kam und machte aus dem überlieferten Stoffwerk eine Art erbaulichen Unterhaltungsroman, höchstwahrscheinlich in artigem

[1]) Vgl. meinen Aufsatz „Der historische Dr. F.". Germ.-Rom. Monatsschr. Bd. 2, S. 99 ff.

Digitized by Google

Humanistenlatein und unter Benutzung aller möglichen Darstellungsformen wie der epistola und declamatio, der disputatio und des planctus, mit reichlichen Quellenzitaten (aus Fausts angeblich hinterlassenen Schriften) und gelehrten Abschweifungen. Wenn aber in der mündlichen Überlieferung „Doktor Faust" sozusagen zum Ideal eines feucht-fröhlichen, ausgelassenen Humanisten geworden war, so legte es der Verfasser der neuen „Historia" vielmehr darauf an, die studierende Jugend im Sinne Luthers vor den Erbfehlern der Humanisten, vor der unsinnigen „Spekuliererei" und einem „epikurischen" Lebenswandel zu warnen. Leider ist dieses schriftstellerisch gewiß nicht unbedeutende Büchlein uns nur in sehr entstellter, mehrfach überarbeiteter Form erhalten, nämlich in Gestalt der „Historia von Dr. Johann Faustus, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler", die 1587 bei Spieß in Frankfurt am Main zum ersten Male im Druck erschien [1]). Hier sind nun Paktierer und Zauberer wieder eins geworden; aber leider ist von der Größe der hohen Renaissancemagier nichts übriggeblieben. Das lateinische Original hatte den Helden augenscheinlich noch mit einer gewissen Sympathie angesehen; anders die deutsche Übersetzung und vollends die späteren Bearbeiter, die während zweier Jahrhunderte das alte Faustbuch im lehrhaften Predigtton immer mehr zu unförmigem Umfang anschwellten und mit erbaulichen Parallelen versahen; sie erblickten in dem Helden doch nur den verfluchten Gottesleugner und Sinnenmenschen, den sie der Christenheit als warnendes Beispiel hinstellten. Magier spielten ja auch eine gewisse Rolle in den Dramen der Jesuiten, teils wiederum als Beispiele besonderer Sündhaftigkeit, teils auch, weil mit ihrer Vorführung immer gewisse, abenteuerlich-romantische Wirkungen zu erzielen waren. Von einer inneren Fortbildung der Sage war hier sowenig die Rede wie bei den erzählenden Umgestaltungen der Faustgeschichte selbst, die endlich zu Anfang des 18. Jahrhunderts von einem rationalistischen Kopfe, der sich den „Christlich Meinenden" nannte, für weitere Kreise „in eine beliebte Kürze" zusammengezogen wurde.

Dieses Erzeugnis einer halb ironisch-überlegenen, halb „kuriösen" Behandlung des Gegenstandes war es, das dann als „Volksbuch" in löschpapiernen Drucken auf den Messen erschien, und woraus der

[1]) Zur Entstehungs- und Nachgeschichte vgl. die Einleitung meiner Ausgabe.

Digitized by Google

junge Goethe wohl zuerst die Kenntnis der Sage geschöpft haben dürfte. Frühzeitig aber trat gewiß die dramatische Überlieferung hinzu, die nun freilich auf anderer Grundlage ruhte, als bloß auf dem alten Faustbuche. In irgendeiner Weise ist das deutsche Volksschauspiel des 17. und 18. Jahrhunderts samt den späteren deutschen Puppenspielen vom Doktor Faust doch durch den Geist Chr. Marlowes bestimmt worden, der bald nach dem Erscheinen der englischen Übersetzung des deutschen Büchleins, am Ende des 16. Jahrhunderts, seine Tragical History of the Life and Death of Dr. Faustus aufführen ließ. Auch hier finden wir verworrene Disputationen und sinnlose Gaukelspäße in Masse. Es ist dem Dichter nicht durchweg gelungen, seine Auffassung des Helden mit dem religiös-moralistischen Zug des alten Buches zu vereinigen und eine Gestalt aus einem Gusse zu schaffen; die große Linie der heroischen Entwicklung wird immer wieder durch langweilige Disputationen und durch kleinmütige Reueanfälle unterbrochen. Aber dieser echte Renaissancemensch hat doch ein wirkliches Verständnis für die titanische Verzweiflung eines Zeitgenossen an der Fakultätswissenschaft aufgebracht und daraus jenen berühmten Monolog gestaltet, der durch mancherlei Zwischenglieder noch auf Goethes Eingangsmonolog nachwirken sollte. Und aus dem alten Zauberschwank von der Totenerweckung, der in der deutschen Historia mit einem gewissen behaglichen Humor behandelt war, machte er ein seliges Erschauern Fausts vor der wiedererstandenen Schönheit Helenas, um dann auch dem untergehenden Helden in all seiner Verzweiflung noch einige große Verse zu leihen. Elend genug nahmen sich nachher gewiß Marlowes Blankverse in der Bearbeitung wandernder Komödianten aus; aber Fetzen von Marlowes Königsmantel waren immerhin noch vorhanden, und ein offenes Herz konnte etwas von der alten Herrlichkeit ahnen, auch als das deutsche Faustdrama bereits zum Puppenspiel herabgesunken war und mit Hanswurstspäßen und Ausstattungswirkungen auf die Nerven und den Ungeschmack der Menge zielte[1]). So wurde denn der Faust zum dichterischen Symbol der jugendlichen Richtung innerhalb des deutschen Idealismus; sie brach mit dem Alleswissenwollen der Aufklärung und legte um so mehr Wert auf den wenn auch ewig unbefriedigten Trieb zum Wissen; dieser Trieb erschien vielen als

[1]) Vgl. S. 287 ff. dieses Bandes.

Digitized by Google

höchste Betätigung des Menschengeistes und wurde alsbald mit allem titanischen Streben des Menschen in Verbindung gesetzt. In diesem Sinne ließ Lessing seinen Faust um überlegener Erkenntnis willen sich mit dem Bösen verbinden und vom Pfade der Wahrheit und der Reinheit abirren, um ihn doch schließlich zu erretten, weil Gott den erhabensten aller Triebe nicht in des Menschen Brust gelegt haben könne, um ihn auf ewig zu verderben. Mit inniger Sympathie blickten dann auch die Stürmer und Dränger auf die Gestalt Fausts, die sie freilich — wir erinnern nur an den Maler Müller und an Klinger — nicht zu „retten", sondern gerade in ihrem ungeheuerlichen Lebensdrange bis zum letzten, bitteren Ende hinzutreiben suchten.

Die Sturm- und Drangperiode unseres Geisteslebens war ja magischen Bewegungen so günstig wie keine Zeitspanne vorher seit den Tagen der Renaissance. Durch den Pietismus waren die Probleme des religiösen und des persönlichen Lebens von neuem aufgeworfen worden. In seinem Gefolge regten sich nun alle jene Bewegungen, die seit den Tagen der Reformation mehr unter der Oberfläche fortgewuchert hatten: da zeigte es sich, daß die mehr praktisch gerichtete Christlichkeit des Erasmus, daß der universale Theismus der Humanisten überhaupt, daß die täuferischen Ideale durchaus nicht abgestorben waren, sondern nur auf die Stunde der Wiedererweckung gewartet hatten. Nun gelangte auch der einsame Naturphilosoph des 17. Jahrhunderts Meister Jakob Böhme wieder zu Ehren, und Schulter an Schulter zogen die großen Magier der Renaissance mit ihrem wunderlichen Gemisch von kabbalistischer oder neuplatonischer Weisheit und eigenen Gedanken und Erleuchtungen wieder in die offenen Tore des deutschen Geisteslebens ein. Gottfried Arnolds Kirchen- und Ketzerhistorie, das erste Erzeugnis einer deutschen Geschichtschreibung moderneren Gepräges von großem Zuschnitt, suchte Liebe und Verständnis für sie zu erwecken und fand nirgends williges Gehör als bei dem jungen Goethe. Dieser war noch dazu von einer Seite her hellseherisch belastet und kannte aus eigener Erfahrung die geheimnisvollen Lockungen und die schweren Gefahren, die dem Magier drohen. Zu seinem Glück aber wirkte der visualistisch-visionären Begabung in ihm als heilsames Gegengift die kühle, überlegene Art seines Vaters entgegen, die auch über brandende Leidenschaften die Herrschaft zu wahren mußte; so hat

Digitized by Google

sich Goethe bald über diese faustischen Erlebnisse gestellt und sie künstlerisch zu beleben versucht. Hier kann nur noch ganz kurz gesagt werden, inwiefern er das alte Magusproblem ergriffen, durchgelebt und ihm eine gewisse endgültige Darstellung gegeben hat, über die sich die Sage nicht mehr leicht hinausentwickeln wird.

Auch der junge Goethe hatte seinen Faust wohl zunächst als „gewürdigten Seher" von der Art Swedenborgs darstellen wollen, als einen Menschen von größtem Zuschnitt, dem nichts Menschliches fremd ist, der aber über alles bloß Menschliche hinauswächst und bei dem kecken Versuche, ins Geisterreich einzudringen, den Tribut der Menschheit zahlen muß. Eine Faustdichtung dieser Art wäre trotz aller dialogischen Formen nicht über ein lyrisches Ausströmen persönlichsten Dranges zum Übersinnlichen hinausgekommen. Bald aber muß in Goethe eine Wandlung vor sich gegangen sein, vergleichbar derjenigen, die von der ersten Fassung des „Gottfried von Berlichingen" (1771) zum „Götz" (von 1773) führte[1]). Nicht das Übersinnliche, sondern das Verhältnis des Menschen zu ihm wird nun zum Problem, zum tragischen Problem. Nach zahlreichen eindeutigen Nachrichten war in der Urfassung der Dichtung Helena aufgetreten; in jenem „Urfaust" aber, den Goethe 1775 mit nach Weimar brachte, hatte er sie durch Gretchen, durch ein deutsches Bürgerkind ersetzt, eine Änderung von der größten Bedeutung für die künstlerische Intention der Dichtung. Der antiken Heldenfrau gegenüber konnte Faust keine Verantwortung verspüren. In Gretchens Kerker aber bricht er zusammen vor den Grenzen der Menschheit, die auch dem Größten gezogen sind, und er tritt an die Seite der Weislingen, Clavigo und ihresgleichen, so hoch er sie durch die Tiefe seines Gefühls und die Kraft seines Wollens überragen mag. Faust ist mit schwerer Schuld beladen, und was ihn niedergezwungen hat, hängt aufs engste zusammen mit dem kühnen Fluge seiner Seele zum Unendlichen. Darum zeigt der Dichter in dem großen Eingangsmonolog, der ein dramatisches Kunstwerk für sich ist, den Übergang von „idealem Streben nach Einfühlen und Einwirken in die ganze Natur" zur Magie im eigentlichsten Sinne, von der Betrachtung des Makrokosmos zur Beschwörung des Erdgeistes; von da sollte die weitere Entwicklung zum Bunde mit Mephistopheles

[1]) Vgl. S. 158 und 307 ff. dieses Bandes; dazu die Einleitung meiner Faustausgabe.

Digitized by Google

führen, der eben das Menschliche im edelsten Sinne in Faust gefährdet. So ist das Problem des Magus im Sinne des Humanitätszeitalters dahin beantwortet, daß der Drang zum Übermenschentum gerade in die Tiefe des Untermenschlichen hinabführt. Bei der Wiederaufnahme der Dichtung im Jahre 1790 hat der Dichter Fausts tragischen Universalismus und weiterhin die starke Ich-Beziehung seiner Naturbetrachtung (in der Szene „Wald und Höhle") kräftig herausgearbeitet und dafür gesorgt, daß Fausts leidenschaftliche Wallung für Gretchen wie eine Art Paroxysmus unter dämonischer Einwirkung erscheint; aber die damals sicher schon beabsichtigte Rettung Fausts ist ihm nicht gelungen. Erst als er 1797 auf das Drängen Schillers zu seinem Werke zurückkehrte, war er menschlich und künstlerisch gereift genug, um Fausts Gesamtentwicklung als großartige Einheit zu erfassen und zu einem guten Ende zu führen. In seiner eigenen Seele war alles zur Ruhe gekommen, was ihn einst zum Studium der Magier des 16. Jahrhunderts, zu geheimnisvollen Versuchen und zu wilden Ausbrüchen seiner inneren Glut geführt hatte. Er suchte das Geheimnis der Natur nicht hinter, sondern in den Dingen, in ihrer Erscheinung selbst, die er mit seinem Künstlerauge überschaute und mit seinem „gegenständlichen Denken" verarbeitete, und ihm genügte es, bis an die Grenze des Erforschlichen vorzudringen und das Unerforschliche ruhig zu verehren. Die strenge Forschung löst sich zuletzt auf in ein großes Gefühlserlebnis, in den Schauer vor den „Urphänomenen", die unserer Erklärung spotten, mag sie nun rationalistisch oder phantastisch vorgehen wollen. Vor solchem Urphänomen aber langt Goethe auch an, wo er die Welt und den Menschen betrachtet. Er ist nicht gesonnen, wie sein Faust vor dem Bilde des Makrokosmos auszurufen: „Ach! ein Schauspiel nur! Wo fass' ich dich, unendliche Natur?" Er empfindet sein Ich in jedem Augenblick als den Knotenpunkt unzähliger Wirkungen aus Nähe und Ferne, aus Vergangenheit und Gegenwart, er fühlt sich und die Seinen oft wie von Geisterhänden durchs Leben getragen, gegen Gefahren geschützt und in seinem Streben gefördert; so ahnt er, in eigentümlicher Brechung und Dämpfung, etwas von jener hohen Freude der großen Magier des 16. Jahrhunderts, aber er denkt nicht daran, solche Geisterhilfe bannen und auf sich herabziehen zu wollen. Ihm genügt es, den Zipfel des Mantels der Gottheit, wie sie durch seine Geschichte

Digitized by Google

und durch die der Menschheit hindurchschreitet, zu erfassen und wiederum das „Unerforschliche ruhig zu verehren". Ein großes Urerlebnis aber kehrt immer wieder in Natur und Geschichte und nicht zum wenigsten in der Bewegung seiner eigenen Persönlichkeit. Er ist das letzte Urphänomen, das allen anderen zugrunde liegt, jenes große Problem, das er nie gelöst, aber mit voller Klarheit erschaut hat: überall, wo sich Lebendiges regt, begegnen wir einem Wechsel, der dem Ein- und Ausatmen unserer Lunge oder der Anziehung und Abstoßung zwischen den Gestirnen vergleichbar, ja letzten Endes wohl mit ihnen ein und dasselbe ist[1]). Jeder Wirkung einer Kraft antwortet alsbald eine andere von entgegengesetzter Richtung, in Stoß und Gegenstoß; nicht in geradliniger Entwicklung spielt sich alles Leben ab, sondern so, wie der Stengel der Pflanze sich zusammenknotet, um alsbald wieder frei in die Höhe zu schießen und höheren Bildungen zuzueilen. Denn den „polaren Dynamismus", dessen Annahme ihn mit erlesenen Geistern des Altertums und der Neuzeit bis zu Herder verbindet, hat Goethe überhöht durch den Glauben an die „Dauer" und an die „Steigerung" im Wechsel. Und dieses Grundgesetz von Polarität und Steigerung findet er im Leben des einzelnen wie in der menschlichen Gemeinschaft und in der Menschheit als Ganzem wieder: seine Psychologie, seine Geschichtsanschauung verlaufen in dieser Richtung. Unter diesem Gesichtspunkt nun erfaßt er auch das Faustproblem aufs neue. Auch in Fausts Brust ringen jene zwei Seelen miteinander, deren eine über den Dunst hinweg zu den Gefilden hoher Ahnen eilt, während die andere sich an die Welt der Erscheinungen anklammert. Keine von beiden soll oder kann ertötet werden, aber aus ihrem kraftvollen Ringen erwächst für Faust, der jeder Steigerung gewürdigt wird und dem keine Erniedrigung erspart bleibt, die Möglichkeit der Rettung. Denn nach jeder Versuchung, der er erliegt, bis hin zu der Gewalttat gegen Philemon und Baucis, finden wir ihn auf einer höheren Lage wieder. Keiner der beiden Grundtriebe der Seele fällt unbedingt mit dem magischen Beginnen zusammen. Aber mit beiden kann der Mensch über alle Grenzen des Menschlichen hinweg in das Geisterreich greifen; der idealistische Drang bevölkert das Jenseits mit menschenähnlichen Lebewesen und sieht sich schon inmitten einer bevorzugten Gemeinschaft höchster An-

[1]) Vgl. S. 165 dieses Bandes.

Digitized by Google

schauungen und Erlebnisse teilhaft; der andere Trieb sucht an irdischen Erfahrungen zu ergreifen, was weit über die Kraft der Aufnahmefähigkeit des einzelnen hinausweist. Lezten Endes ist aber das magische Bestreben doch nichts anderes, als eine Irreleitung des edelsten Sehnens im Menschen, über das Durchschnittsmaß der Alltäglichkeit hinauszugelangen. Diese „Steigerung" aber, die dem Menschen zu seinem Heile gewährt wird, liegt nicht in der erhöhten Intensität der Kraftwirkung, sondern in der Vereinigung der beiden Grundtriebe auf ein hohes, über die Kraft des einzelnen hinausgreifendes und doch innerhalb des Menschlichen liegendes Ziel. Dahin gelangt Faust selbst, dem niemand auf seinem Dornenpfade hilft, nach der letzten großen Versuchung und Enttäuschung, indem er sich entschlossen von allem übermäßigen irdischen Begehren abwendet und zugleich jedem Eindrängen ins Überirdische den Abschied gibt:

„Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Stünd' ich, Natur, vor dir, ein Mann allein,
Dann wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein."

Damit ist der Mensch über die magische Stufe hinausgewachsen und reif geworden, mit dem nach außen geblendeten, nach innen gewendeten Blick das letzte Ziel der Menschheit zu erschauen: die Gemeinschaft freier Menschen, die sich täglich neu das Leben erobern, das ist, in eigentümlicher Einkleidung, der Zielgedanke Kants in der „Kritik der Urteilskraft", dem Goethe mit der Randbemerkung 'Optime' so freudig beigestimmt hatte. Daß dies Ziel für den einzelnen nur zu erahnen, nie zu erreichen ist, versteht sich von selbst. Hier aber ist jene höchste Stufe der Magie, wenn man so sagen will, erklommen: das Streben des Menschen führt weit über alle Erfahrungsmöglichkeit, aber nicht über die Grenzen der Menschheit hinaus, es richtet sich auf ein immanentes Ziel, das der eigensten Natur entspricht. Und einem solchen Streben glaubte Goethe eine Befriedigung in einer anderen Welt nicht versagen zu dürfen. Er selbst war fest überzeugt von der Unzerstörbarkeit der menschlichen Entelechie, und so gönnte er auch seinem Helden ein Fortleben, das nur eine Fortentwicklung sein kann. Auch hier steht er vor einem Urphänomen, vor dem seine Seele erschauert. Er ahnt die Bestimmung zu einem höheren Aufsteigen, über das Wie und Wodurch aber ver-

Digitized by Google

mag er nichts zu sagen. Er fühlt nur, daß, wie sich ihm im Diesseits Arme der Liebe entgegengestreckt haben, auch in einem anderen Leben es an jener gratia completiva nicht fehlen werde, die das Unzulängliche zum Ereignis macht. Und er findet für die unwägbaren Werte, die hier wie dort den Irrenden und Suchenden, den Ahnenden und Strebenden auf den rechten Weg führen, kein schöneres, gehaltvolleres und unmittelbar überzeugenderes Bild, als das des „Ewig-Weiblichen". In die übergreifende Wirkung männlichen Strebens und weiblicher Liebesglut löst sich alles auf, was an magischem Begehren und Beginnen einen wahren, dauernden Wert hatte.

Digitized by Google

Der mittellateinische Militarius.[1]

(1908)

Eine weitverbreitete Legende des Mittelalters erzählte von den Schicksalen des Vizedominus Theophilus von Adana in Zilizien und von seiner Errettung durch die Jungfrau Maria. Der treffliche Mann wird seiner Verdienste wegen zum Bischof gewählt, lehnt die Wahl aus Bescheidenheit ab, wird von dem neuen Bischof auf verleumderische Einflüsterungen hin seines Vizedominates entsetzt und durch dämonischen Einfluß bewogen, mit Hilfe eines Juden einen Pakt mit dem Teufel einzugehen. In der Stille der Nacht findet er den höllischen Herrscher mit seinen Heerscharen im Zirkus der Stadt, schwört auf seinen Befehl Christus und Maria ab und wird tags darauf in sein Amt wiedereingesetzt. Da befallen ihn auf göttliche Gnadenwirkung heftige Gewissensbisse, die ihn zu harter Buße in die Kirche der Jungfrau treiben; zunächst will sie ihm nicht vergeben, weil er ihr göttliches Kind verleugnet habe; dann aber, als er auf die lange Reihe begnadigter Todsünder und Christusleugner (u. a. S. Petrus) hinweist, verspricht sie ihm ihre Vermittlung und legt dem Reuigen, der am Altare entschlafen ist, den wiedergewonnenen Pakt auf die Brust. Folgt ein öffentliches Sündenbekenntnis, Verbrennung der Urkunde und ein seliger Tod des begnadeten Sünders. Diese Legende will ein persönlicher Bekannter des Helden, Eutychianus, im 6. Jahrhundert griechisch aufgezeichnet haben[2]; ein neapolitanischer Diakon Paulus übersetzte sie in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts ins Lateinische[3] und eröffnete ihr damit den Weg in die abendländische Literatur. Sie ist unendlich oft abgeschrieben, umgearbeitet und

[1]) Zuerst erschienen (unter der Überschrift 'Aus Heidelberger Handschriften' 1) in den Neuen Heidelberger Jahrbüchern, Bd. 16, S. 24 ff. Wichtige Besserungen verdanke ich Karl Strecker, Bruno Keil (†) und J. P. Postgate.

[2]) Die griechische Version in zwei stilistisch stark verschiedenen Fassungen bei Jubinal, œuvres complètes de Rutebeuf, 1. Aufl. II. (1839), p. 331 ff.

[3]) Von mir neu herausgegeben in meinem Abdruck des mittelniederdeutschen Dramas 'Theophilus' (Heidelberg, C. Winter 1908). Vgl. S. 246 f. dieses Bandes.

Digitized by Google

verkürzt worden; sie wurde lateinisch und in den Volkssprachen zu lyrischen, epischen und dramatischen Dichtungen verarbeitet, sie ging aus der Predigt in das Volksbewußtsein über und verband sich mit andern Paktierersagen und Marienlegenden.

Sie veränderte damit ihre Tendenz und wurde aus einem warnenden Exempel der Bosheit des Teufels gegen die frömmsten Gotteskinder und seiner schließlichen Ohnmacht zur Darstellung einer Kraftprobe zwischen Maria und dem Erzfeinde. Liefen doch gerade in der Spielmannsdichtung gar viele bedenkliche Erzeugnisse der religiösen Poesie um, wonach Diebe und Mörder wegen ihrer oft nur obenhin betätigten Devotion gegen die seligste Jungfrau im letzten Augenblicke noch vor dem Henker gerettet oder nach dem Tode auferweckt wurden, um ihre Sünden noch abzubüßen und dann zur Seligkeit einzugehen. Da war denn auch die Begnadigung eines abgewirtschafteten Lebemannes leicht zu bewerkstelligen, wenn er sich auch dem Teufel ergeben hatte; nur mußte er der Jungfrau selbst treu bleiben, die dann für ihn Fürbitte einlegte; eine Erzählung dieses oder ähnlichen Inhalts wurde unter dem sichtlichen Einfluß der allzu geistlichen, allzu ernsten und tragischen Theophiluslegende zu dem Mirakel des Militarius umgebildet, dessen Verwandtschaft mit dem älteren Stoffe schon der erste Herausgeber der lateinischen Fassung, F. J. Mone, im 'Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters' III 266 ff. feststellte [1]).

Durchaus ungehörig aber ist die Verfasserangabe, die Mone (S. 273) hinzufügte: Gotefridus Thenensis; sie beruht auf der willkürlichen Verallgemeinerung einer Verfassernotiz in der einzigen, ihm zu Gebote stehenden Hds., Cod. Sal. 8, 29 b der Heidelberger Universitäts-Bibliothek.

Diese Papierhandschrift (bis auf wenige Einschübe von der Hand des Frankfurter Rektors Konrat Wortheim 1452 geschrieben) enthält in der Hauptsache plautinische Komödien, davor aber acht lateinische Gedichte, die zum großen Teil inzwischen veröffentlicht sind:

1. Luparius, fol. 1—3. Zuletzt bei E. Voigt, Denkmäler der Tiersage (1878), S. 58.
2. Brunellus s. Poenitentiarius lupi, fol. 3^v—8^v, ebenda S. 81.
3. Militarius, fol. 8^v—12.

[1]) Nachgedruckt in Scheible's Kloster.

Digitized by Google

4. Rapularius, fol. 13—17. Anz. f. K. d. d. M. VII 561 ff.
5. Asinarius, fol. 18—23^{r}, ebenda VIII 551 ff.
6. Punctus, fol. 23^{v}—27.
7. Probra mulierum, fol. 28—32, ebenda V 199 ff.
8. Alexander Magnus, fol. 35—91.

Nur hinter dem 6. dieser Gedichte nennt sich ein Verfasser: Explicit punctus deo gratias Gotfridi de Thenis; Mone übersetzt den Namen ins Niederländische: Godevaert van Thienen und weist den Dichter nach Brabant, wozu auch die Erwähnung von S. Truyden in V. 214 stimmen würde. Die betreffenden Zeilen des Gedichtes selbst, die Mone nach der ohnehin schon schlechten Handschrift sehr ungenau wiedergibt und falsch erklärt, lauten so:

214. Est fugitivo tuta nocivo villa Trudonis
und 66 f.: Non cum Tenensi tua tu pecore tenens i,
Prodiga Tenenses fallit male bursa tenens aes [1]).

Das pecore ist sehr deutlich, doch unverständlich; daß der Abschreiber selbst mit seiner Vorlage nicht zustande kam, zeigen die hilflosen Ansätze der vorhergehenden, ganz gestrichenen Zeile:

Non cum Tenensi tua tua p̄i pc, tu p̂t.

Es wird 'praterore' oder 'persona' dagestanden haben. Der Sinn ist: „Gehe mit keinem Thiener, wenn du dein Geld bei dir trägst, denn ein voller Geldbeutel entgeht einem Thiener schwerlich."

Stellt sich aber nun der Verfasser des einen Gedichtes als Thiener heraus, so ist doch damit für die andern noch gar nichts gesagt; Mones Hinweis auf die Beliebtheit der Tier- und Paktsagen in den Niederlanden ist nicht stichhaltig, und seine Behauptung: „Die Form ist in allen diesen Gedichten gleichmäßig" muß geradezu leichtfertig genannt werden.

Der Punctus enthält, wie auch die Proben zeigen, meist gereimte, leoninische Hexameter (Typus II 2 nach W. Meyer, Ges. Abhandl. z. mlat. Rhythmik I 82 ff.), die gelegentlich zu Paaren gebunden werden (II 4); daneben aber Hexameter mit Binnenreimen, die wieder als Endreimpaare gruppiert sein können (III A und B).

[1]) Mone las: Non cum Tenensi tua tu partire tenens J etc. und deutete: „Theile mit keinem Thiener, nicht einmal das Tüpfchen auf dem i, denn große Beutel machen die Thiener zäh und geizig."

Digitized by Google

Von dem allem nichts in den anderen Gedichten. Der Militarius ist ganz in leoninischen Hexametern (II 2) abgefaßt, die andern zumeist in reimlosen Distichen! Dazu kommt, daß die Hälfte dieser Werke auch in andern Handschriften belegt ist, u. a. auch Militarius und Asinarius zusammen in Clm 4413, aber ohne einen Hinweis auf Gottfried von Thienen und ohne den Punctus.

Damit ist die Verfasserfrage zunächst in negativem Sinne erledigt; wir geben das Gedicht hier in einer eklektischen Gestalt nach drei Handschriften:

1. **M** = Clm 4413, früher St. Ulrich in Augsburg gehörig, jetzt München (4°, 14. Jahrh., Papier). Der Inhalt (Halm usw., Catalogus codicum latinorum Bibl. reg. Monacensis Bd. 1 b (1871), S. 162), meist Legenden und didaktische Literatur, stimmt z. T. deutlich mit dem von D überein.

2. **S** ist unsere obengenannte 'Salemer-Handschrift' von 1452, teilweise beschrieben von Mone im Anz. für Kunde d. d. Mittelalters Bd. 3, S. 159 ff. [1]).

3. **D** = Handschrift 2780 (4°, Papier, 15. Jahrh.) der Großh. Hofbibliothek zu Darmstadt, vol. I, fol. 29^v—35^v; die Handschrift ist beschrieben von F. W. E. Roth, Romanische Forschungen Bd. 6 (1891), S. 29f. Die abkürzungsreiche Schrift ist reichlich mit Ziffern sowie mit deutschen und lateinischen Glossen versehen.

Dem Urtext am nächsten scheint M zu stehen, das aber von Verderbnissen nicht rein geblieben ist und oft genug nach D und S gebessert werden kann; ich folge M, wo sein Text dem der andern Versionen mindestens gleichwertig erscheint. Alle nicht bloß graphischen Änderungen sind im Apparat notiert, die Schreibung habe ich vereinheitlicht.

---

[1]) Auf die 8 Gedichte folgen fol. 94^r — 141^r lateinische Briefe, 142^r ff. Plautus' Amphitrio, Asinaria, Aulularia, Captivi, 262^r ff. Ovidius, de remedio amoris. Bei der Nachprüfung dieser Angaben hat mich der Vorstand der Handschriftenabteilung der Heidelberger Bibliothek, Herr Dr. Finke, freundlich gefördert.

Digitized by Google

Militarius.

Laudis ut eximie tytulos augere Mariae
possim, Christe, peto, da formam carmine laeto.
Miles erat clarus, multis pro tempore carus,
flore juuentutis qui corporeaeque salutis
exstitit elatus, rerum cumulisque beatus;
sed laus humana mundique superbia vana
hunc nimis allexit per multaque devia vexit.
rebus erat dives, quapropter erant sibi cives
semper adhaerentes, sua secum diripientes.
vixit et pro voto, nisus conamine toto,
purpura fulgere mensas epulisque carere
nunquam passus erat; sic semper vivere sperat;
spes sua fallit eum, sequitur planctus jubileum.
quid faciat? marca jam nulla remansit in arca,
praedia venduntur, epulis velud ante fruuntur.
his quoque finitis jam non valet hic fore mitis.
ad sua quisque redit, jejunus ut histrio cedit,
vestes vilescunt, bona cedunt et mala crescunt.
jamjam torquetur, meditans quid et unde lucretur,
quo se divertat, quid agat, mens anxia certat,
jam dolor hunc angit, jam demum perdita plangit,
consilium petitur a multis nec reperitur,
divitiis plenus vixit, nunc exstat egenus.
unde sedens tristis se verbis inficit istis:
„aut nece mutabor, aut res velud ante lucrabor.“

---

[1] Laudes M. — [2] formam da D. — [3] pro multo tempore S. — [4] corporeque M; über den letzten Worten gl. exstitit elatus D. — [5] clausus M. elatus mit gl. superbus S; eorum M; beanis M, probatus S, beatus mit gl. erat D, wo auch hinter elatus roter Interpunktionsstrich. — [6] gloria D. — [10] et fehlt S D, pro voto mit gl. nach sinem willen D; usus canamine M. — [11] Purpure M; decore S; mensis M. — [12] sed semper M. — [14] faciet S; archa mit gl. kistum D; cum iam M. — [15] epule D; über praedia gl. die aigen D. — [16] fehlt S. — [17] et histrio S; instrio (? undeutlich); darüber gl. quisque D. — [19] Sic iam D; bene et S; meditatur et D. — [20] qui se M. — [21] iam dure predia M. — [22] capitur S, queritur D; a fehlt M. — [23] fehlt D. — [24] sedet D. — [25] nece necabor M, ego mutabor S; velud fehlt M; lucralor M. —

Digitized by Google

dicens ista fremens mox prosilit utpote demens
et currendo pedes Judaei venit ad aedes,
qui magus expleno plenus fraudisque veneno
exstitit; hunc tristis verbis miser appetit istis:
„flebilis est causa, pro qua mea mens fuit ausa
quaerere solamen de te curaeque juvamen.
en ego sum factus miser ad nichilumque redactus,
spernor et a cunctis quondam mihi foedere junctis.
ante fui laetus, nunc vivo pudore repletus,
nil nisi mors restat, mea nam me vita molestat.
dic, age, quid faciam, quod dives ut antea fiam,
presto sum facere poteris quaecumque jubere."
quem contemplatur Judaeus et haec sibi fatur:
„res est difficilis, quam quaeris, nec puerilis,
nec sensu vili capitur, sed mente virili,
te miserum dicis, te spretum fles ab amicis;
quod tecum flemus, de claude tuaque dolemus.
si tamen es tantae probitatis, ut asseris ante,
horrida si qua vides, tibi non fore noxia fides,
te praesentabo cuidam precibusque rogabo,
ut te suscipiat et ut adjutor tibi fiat.
hic te ditabit multis opibusque beabit,
si te constantem sibi viderit et famulantem."
dixit ad haec miles: „non sunt adeo mihi viles
corporeae vires; de quo dicis mihi si res
tantas praebebit, faciam quaecunque jubebit,
atque vir ejus ero". tunc ille: „revertere sero,

---

[27] veniunt S, D [aus Mißverständnis des singul. pedes.]. — [28] magnus M; fuerat plenusque D. — [29] inficit D, afficit S. — [30] nostra fuit S. — [31] cupioque M, caseque D. — [32] über en gl ecce D; redactus: hinter t gestrichen a M. — [33] cuctis M; federa M. — [35] Nil mihi nunc r. M; nam mea v. M, etme m. v. S; über nam gl. pro quod D. — [36] dic mage M, dic rogo S; ut dives D; diues velud D. — [37] iudere M. — [38] contempnatur M; hic sibi mit gl. iudeus D. — [39] über quam gl. esse, über nec gl. pro et non D. — [40] über nec gl. pro non D; rapitur S. — [41] dicis spretum M, dicis te spretum flens S, spretum falsis D. — [42] nos M, quid S; clade S, über claude gl. vnglick D. — [44] über qua gl. aliqua D; noxia credos S, sit noxia fides D. — [45] iuuabo D. — [46] tibi subveniat M. — [47] hinter 48 S; opibus multisque D. — [48] Hic te M. — [50] fertur mihi S; über si gl. pro ille D. — [51] videbit S. — [52] über ille gl.

Digitized by Google

et disponemus. caute, quaecumque volemus".
vadit, obedit ei, sed cum nox atra diei
demit splendorem, redit annichilatque timorem.
Judaeum sequitur, properanter et ad nemus itur,
quod locus horroris fuit immensique timoris.
„Hic sedeas nihil et paveas", misero magus inquit,
elicit et voces Sathan inuocando feroces.
mox quidam torvus vultu niger et quasi corvus
astitit et verbis Judaeum pulsat acerbis:
„Cur sic infestas, me tempus ad omne molestas?
occupor innumeris causis; quid, dic mihi, quaeris?"
„Me gravat ille labor", magus inquit, „jam tibi fabor:
ecce vir iste probus; nobis parere duobus
spondet constanter! quem suscipe non dubitanter,
indiget hic rebus, nam multis ipse diebus
divitiis plenus vixit, nunc exstat egenus,
ipse tuus vir erit." qui dixit: „Si bona quaerit,
infinita dabo multis opibusque beabo,
nam sum multarum possessor divitiarum;
sed nunc accedat, nec eum turbatio laedat,
tollam pondus ei de dorso pauperiei."
post hos affatus venit miser ille vocatus.
qui dixit laete: „Probus es, ut audio de te,
si sic venisti, quod nomen spernere Christi,
ac abjurare vis omninoque negare,
et mihi constanter famulari vis et amanter,
multo thesauro, multo ditaberis auro.

---

iudeus D. — [53] chaute D. — [54] att mit r-Haken? D. — [56] properanter ad memoris irem M. (Mones Konjectur „properatur" ist, gegenüber den drei Handschriften, unhaltbar.) — [57] Quas M, quo S; erroris D; über locus gl. nemus D; fuit doppelt D. — [58] et nunquam paueas M, et non paveas S, nichil et timeas D; magnus M. — [59] imitando S. — [60] quidem S; über toruus gl. krummer D; niger quasi M, D. M hat zweimal corws. — [61] asotit M. — [63] in uariis casis tiro dic mihi quid uis M; quid me modo S. — [64] iste M; quem tibi S. — [65] ecce ille probus M (vgl. v. 64). — [67] non multis S; ille diebus M. — [69] tuus erit M; über qui gl. diabulus D. — [70] opibus multisque D. — [72] über turbatio gl. ulla D. — [73] pauperei S. — [74] affatos M. — [75] cui S; velut S, es probus ut D. — [76] über quod gl. uie D (?). — [77] aut abiurare D; omneque M. — [78] famulare M; ouanter mit gl. lete D. — [79] thesaure

Digitized by Google

sic te ditabo, sic divitiis cumulabo,
sic te replebo bonis, reverendus ut esse colonis
incipias cunctis per circuitum tibi junctis."
dulcia per verba latuit sic anguis in herba.
nil iam cunctatus dixit miser ille: „Paratus
sum tibi, si tanta mihi das, spondes mihi quanta." —
„Ergo negas Christum?" — „Nego." Daemon rursus ad istum:
„Teque virum mihi das?" — „Do quod melius mihi fidas." —
„Si vis ut fidam tibi, me fallunt quia quidam,
rebus habundabis nimium, si sponte negabis
impius et matrem." miser inquit: „Non faciam rem",
clamitat et jurat, daemon jubet, illeque durat.
„Non faciam," dicit, „si me dementia vicit,
quod sprevi natum, jam non augebo reatum;
non abjurabo matrem nec eam reprobabo."
daemon ait motus: „Meus es, stultissime totus,
et modo deliras et me convertis in iras;
stultitiam linque, quoniam sic perdis utrumque.
matrem cum nato, tibi consulo, sponte negato,
te quia non curat." hic constans denuo jurat:
„Tu mihi si mundi dares bona cuncta rotundi,
non abjurarem matrem nec eam reprobarem." —
„Perdis utrobique", Sathan inquit, „fallor inique,
verum multa bona tibi tradere multaque dona
ecce fui presto; meus es tamen, hoc memor esto,
nunc mendicus eris, nichilo me dante frueris."

M. — [80] sic et M; multis opibus satiabo D. — [81] sicque S, D; reuerendo esse colenns M, te quod reuerendus haberis S. — [82] praecipies S; sibi M. — Dahinter: Sic permulcebat miserum quem sic capiebat M. — [84] cuctatus M; über cunctatus gl. gesumig (?) D; dicit D; ecce paratus S. — [86] neges S; daemon nego S; inquit ad M. — [87] tibi do M, sed tu melius D. — [88] fallunt me D. — [89] abhundabis D; nimis S, D. — [90] miser hanc (mit gl. ait) quia non faciam rem D, m. hanc quod n. faciat r. S. — [91] demonibus illeque M. — [92] inquit D, M; uincit D. — [93] augendo S, D. — [94] nam abjurabo S, nunc a. D; nunquamque negabo S. — [97] über quoniam gl. pro quia D; utrimque D. — [98] negabo M. — [99] curant S; hinter curat Lücke, dann: stans, wonach am Rande ergänzt: miles D. — [100] mundi bona ferres S; bona si mundi mihi dares D. — [101] nunquamque negarem S. — [102] fallar S. — [103] vellem S; tibi fehlt M. — [104] meus inquit memor M. — [105] velut ante S, nihil

Digitized by Google

post hunc conflictum miles contemnere dictum
jam coepit Sathanae. pravum dicens et inane
tunc magus accessit, qui fraudem pectore gessit,
vituperans multum, dicens nimis fore stultum,
si pro tali re vacuus sic vellet abire.
quod si lucretur mundum, non posse fatetur
hanc abjurare. quem sic magus angariare
incipit: „o vilis tua vis virtusque virilis
quo devenerunt? simul omnia deperierunt;
cur sic insanis? quid verbis credere vanis?
perficiendo parum vis semper christicolarum,
est quae vel quanta, per quam vis perdere tanta?
hic tibi quanta daret multis opibusque bearet!"
his verbis diram motus vir dixit in iram:
„Cur, immunde canis, verbis impingere vanis
audes optatam mundo nimiumque beatam,
coeli rectricem sanctamque Dei genitricem?"
Taleque post dictum Judaeo tradidit ictum
cum pugno fortem, quem pro meritis sibi sortem
judicat aequari. mox incipiens lacrimari
discedit tristis, causis turbatus in istis;
calcat in errore tenebras non absque timore;
sed cum non nosset, quo gressus vertere posset,
lucescente parum, cum sol cito spargere clarum
lumen sponderet, fessus nimis hicque sederet,
ex improviso sic contigit, ut sibi viso

---

a me d. D; fereris M. — [106] afflictum S, über confl. gl. litem D. — [107] cepit iam M, incepit D. — [108] gesit M, gessit D. — [109] Improperans multum D; improperansque multumque S; nimis dicens S, dicens sibi hoc D. — [110] hinter pro gestrichen: mor D; adire M. — [112] abnegare M; magus fehlt M. Über hanc gl. Mariam, über angariare: zwingen D. — [114] perierunt M. — [116] steht in S nach 117; qualis semper vis S, D. — [117] qualis et D. — [118] dabit D; quantis S, tantis D; beabit D. — [120] über impingere schwer lesbare gl., vielleicht mentiri D. — [121] mundi D. — [122] sanctam domini D; nach 122 schiebt S ein: Non abjurabo nec eam velud hunc reprobabo. — [124] sungo M; über quem gl. sortem D. — [125] iusserat S. — [126] discedens M; verbis M, canis S; at istis S. — [128] non cum M; noscet M; gressus quo D, pergere S. — [129] Lucesente M, Lucessente D; cum iam sol D; spergere S. — [130] splenderet M, deberet S; lassus S, D; ille sederet mit gl. miles D. — [131] über improuiso gl. vnbesichlich D. — [132] spes foret S; libuitque uidere

Digitized by Google

quaedam spes fieret templo, multumque liberet,
ut parvam coram foribus requiesceret horam.
sed fuit in villa vir quidam nobilis illa,
divitiis comtus domino servireque promptus,
firmiter ac aeque faciens bona nocte dieque,
cui fuit aequalis conjux meriti socialis.
a dominoque data fuit illis unica nata
vultu formosa, virtute magis generosa.
iste vir haut vane consuetus surgere mane
solus eundo pedes templi properavit ad aedes,
orandi causa; reseravit et hostia clausa,
lumen et accendit, sua vota deoque rependit,
perfectamque fidem retinens orabat ibidem.
post haec sanctorum venit miser inscius horum,
non zelo fidei ductus sed spe requiei,
venit ad incertum, sed templum vidit apertum,
vidit et ardere lumen libuitque videre
quid foret introrsum; sed trahit culpa retrorsum.
sicque stat et maeret, quid agat, miser anxius haeret,
confisus tandem subit aedem tristis eandem.
hujus ut audivit sonitum miles prior, ivit
intus ad obscura, solerti dicere cura,
quaerens quid facere vellet, libuitque videre
hos miros actus: stans ergo miser stupefactus
vidit praeclara quod imago stetit in ara;
virginis eximiae species fuit illa Mariae,
condita de ligno, depicta coloreque digno.
quam vultu blando contemplans et lacrimando

M. — [134] quidam uir S, D; ille S. — [135] comitus M; dominoque seruire S. — [137] meriti coniux S; sodalis M. — [138] A domino data M; ipsis S. — [140] iste haud M, hic vir non D. — [141] properabat S. — [143] incendit D. — [144] perfectam fidem M; semper orabat S. — [145] Nato Dei ueri te velle decet miserere M; incius D. — [147] in incertum S, currit et incertum dum D. — [148] Sensiret (mit gl. dum) et audire D. — [149] quod foret D; trahit ipsum S, sed traxit D. — [150] sed stetit S, sic stat D; miseranus M; amplius D; über heret gl. dubitat D. — [151] tantem sbit M; standem S. — [152] suus ut M; über ut gl. pro postquam (?); über miles: priusquam (?) D. — [155] post miros M, hinc m. S; ergoque miser S; über dem Anfang gl. et libuit uidere D. — [156] stabat D; inmago stabat in aura M. — [157] erat illa D. — [158] lingno M; pictaque colore

Digitized by Google

quid faciat, nescit, et stare vel ire pavescit.
fit lis orta gravis: timor illic, spes ibi suavis
haec juvat, hic angit, haec allicit illeque plangit,
haec ait: accede! clamat timor: impie, cede!
vult timor, ut fugiat, ne desperatio fiat,
spes jubet ut mentem sanet et formet paenitentem.
spes tandem vicit, de qua sacra lectio dicit,
quod non confundat, dum fons lacrimabilis undat.
sternitur ergo solo, se dicit juvamine solo
nobilis atque piae mediatricisque Mariae
posse reformari Christo precibusque juvari;
isteque verborum supplex fuit ordo suorum:
„Inclyta regina, via vitae, stella marina,
flosque carens spina, tu debilium medicina,
tu spes lapsorum, tu summa salus miserorum,
en reus assisto, longe separatus ab isto,
quem gremio sanctum portas, huic innovo planctum;
plorans plorabo, nec me lacrimis satiabo,
plorans semper ita, dum durabit mihi vita,
ni mihi subvenias, et solamen mihi fias.
vae mihi, quid feci: pro quo mea lumina jeci!
vae mihi, vae misero, cecidi de tramite vero,
et via me mortis paradisi traxit ab hortis.
vae mihi damnato, cunctisque bonis vacuato!
vae quia peccavi, dum Christum sponte negavi,

benigno D. — [161] spes quoque M. — [162] hoc quoque plangit M; über den pronomina je zweimal gl. spes und timor D. — [163] hic ait M, spes ait D. — [164] ut desperatio S; am Schluß ledat M, S; über ne gl. pro ut D. — [165] fehlt D; jubet hunc mentem S; banet et fauri M, linit et format S. Der Vers ist kaum herzustellen, da linere, sedare, limare usw. nicht in das metrische Gefüge passen. B. Keil schlägt vor: *sanet firmetque paventem*, oder: *s. fari prohibentem*. — [166] tandem spes D; über qua gl. spe D. — [167] quando S; iam fons D; iam lacrima cordis inundat S; über undat gl. pudor (?) D. — [168] dolo D; se scitque S, se sic D. — [170] beari S; hinter 176 schiebt S ein: ut sibi factorum ueniam daret ipse suorum. — [173] f. über den drei tu gl. es D. — [175] hinter 176 M; über en unleserliche gl. D; existo D. — [176] portans S, nunc innouv M. — [177] über ne gl. pro non D. — [178] fehlt D; plorem M. — [179] ut solamen M. — [180] fehlt S. — [181] fehlt D. Die nächsten Verse stehen in D in dieser Reihenfolge: 183, 184, 182, 185, 186. — [183] vacuabo M, separato D. — [184] ve michi D; cum S. —

Digitized by Google

meque dedi Sathanae. timeo multum quod inane
clamem vel plorem, plorans vel inaniter orem.
me mors dira ligat, perater metusque fatigat.
quae mihi spes esse poterit nisi filia Yesse,
clemens atque pia mediatrix virgo Maria?
sancta dei veri mater misero misereri
nunc mihi dignetur, per quam spes omnis habetur,
virgo regalis, miserorum spes specialis,
justitiae norma, domino me quaeso reforma!"
post tantos gemitus fit contra velle sopitus,
infusus lacrimis, quas cordis traxit ab imis.
ista deo dante miles, qui venerat ante,
vidit et audivit et obhoc plus scire cupivit,
quid foret et quare miser hic fleuisset amare;
sed quia vir justus fuit et bonitate venustus,
visio mira satis cunctisque stupenda beatis:
fit manifestata sibi de genetrice beata.
nam super altare vidit quod se variare
coepit imago piae plena dulcore Mariae.
mater quippe dei, conformans se speciei
humanae, nato materno more locato,
visi viventes sunt in thronoque sedentes.
mater per blandum vultum puerum venerandum
amplexu cingit, ad se per oscula stringit,
supplicis et more mellito protulit ore:
„Dulcis mi nate, grandem rem deprecor a te,

[185] multumque mane M, quia uane S. — [186] orem uel M; et plorem D; et inaniter S, mulani (?) inaniter D (wo jetzt die Hand des 2. Schreibers einsetzt). — [187] mors me S, D; dura S; barathri mors D, S; meque D, usque S. — [190] misereri in S aus miserere. — [191] salus omnis D. Dahinter: Et me seruire sibi faciat siue facti (aus fracti) M. — [192] Virgoque M. — [193] nota M, forma S. — [194] tantus M, D; über fit gl. miles D. — [195] Infusis M, Effusis D. — [197] adhuc S, ab hiis iam D. — [198] quid foret quare M; sic flesset S. — [199] hic fuit M, probitate S, modestus M. — [200] Vidit mira M S; multum stupenda M, cunctis D. — [201] Fitque M; manifesta lesen alle Hss; sibi dei genitrice beata M, sibi de genitrice Maria S, mox dei genitrice beata D. Die Besserung des Verses rührt von K. Strecker her. — [203] plene S. Alle Hss haben dulcore vor pl. (Besserung von Strecker). — [205] humana M, humano D. — [206] Nisi gaudentes M. — [207] perplandum D; multum D. — [208] seque per S. — [209] Supplicat M; Supplici more mollito D. — [210] o dulcis nate,

Digitized by Google

istius ut miseri, rex sancte, velis misereri,
inclamat quia me plorans et opem petit a me."
irascens ergo dominus verso sibi tergo
noluit audire; quia causas istius irae
noscens fit tristis, verbis blanditur et istis:
„Quid modo, mi domine, cur mecum sic peregrine
nunc agis, et diram cur sic convertis in iram?
hic quia peccavit scio; te dominumque negavit;
tu tamen es melior, tua semper gratia major
cunctis delictis mundi." Puer his ita dictis
se circumflexit et eam sic fando respexit:
„Cur mea turbaris mater, et quare gravaris?
huic nihil est mecum commune, nihil mihi secum,
hic flammis atri datus est de jure barathri,
hic se damnavit, cum me sine jure negavit."
Mox pia fit maesta, fit et haec sibi fama molesta,
et quia pulsandum fore saepius atque rogandum
ex scriptura novit, ac eum rursus prece movit:
„Nate dei veri, te velle decet misereri;
si tibi peccavit, non me tamen ipse negavit.
hic se devotum mihi praebens nunc mihi totum
se commendavit et puro corde rogavit,
ut sibi subveniam et ut adjutrix sibi fiam.
agne dei vere, peccatoris miserere."
Voce puer clara mox intulit: „O mea cara
linque preces, mater! est promptus ei locus ater
sulphuris et picis, qui jure meis inimicis
semper debetur, ubi mors sine fine tenetur.
non meruit veniam vel ut clemens sibi fiam."

---

rem grandem S, D. — [211] parcendo uelis S, D. — [212] quia fehlt M. — [215] et verbis blanditur istis M, verbis turbatur in D. — [216] Et modo D; quid mecum sit S. — [217] agis doppelt M; ad iram M, S; me sic uertis D. — [218] cito S; et dominumque D. — [219] semper tua S, D. — [220] mundi fehlt M; modo D. — [222] cur modo D; et mater et quia M; über quare gl. sic D. — [223] nach 224 S, D; huic flammas atri sibi do S. — [226] über pia gl. Maria D. — [227] sed quia S; statt 226 f. in D: Sed genitrix dire verbis hunc cepit adire D. — [228] sic scriptura M, ex scripto S; hunc rursus cum prece S. — [229] dei uiui S. — [230] me fehlt M. — [231] devotum prebens et nunc tibi S, d. michi prebuit et michi D. — [233] mediatrix sibi et S. — [234] ueri M, D; peccatori M; misereri D. — [236] Pone preces D, S; quia promptus D. — [238] fine paretur tenetur S. — [239] deme ruit

Digitized by Google

mater marcescit nec eum rogitare quiescit,
surgit et a throno, caelesti praedita dono,
sternitur ante pedes pueri, cui caelica sedes
semper apud natum manet imperiumque beatum,
voce precans humili sic: „O carissime fili,
dulce meum lumen, prostrata tuum rogo numen.
istius ut miseri parcendo velis misereri."
Mox surgit natus, matris pietate placatus
ejus et absque mora sibi dulciter imprimit ora,
atque levat digne, consolaturque benigne
dicens: „O mitis mater, nihil ammodo litis
hic erit, ecce, datus tibi sic cunctusque reatus."
Verbo clementi loquitur mox virgo jacenti:
„En tua peccata propter me sunt relevata!
nunc animo laeto sis, ne faciasque caveto
tale quid ulterius, ne contingat tibi pejus."
Hoc ita completo, mater vultu pia laeto
gratificat nato, gremio locat huncque beato,
in throno sedit, humana forma recedit,
et mox fit pura ligni velud ante figura.
et vigilans actus stans post hos vir stupefactus,
an haec sint sana cogitans an somnia vana,
commendansque satis se reginae pietatis
vertit se, dire flens atque volebat abire.
quod cernens alius, qui facti conscius hujus
exstitit, accessit ac illud velle repressit
inque bonum mutat; pavidum sic ipse salutat:
„Opto bonum mane, juvenis, tu dic mihi sane,

---

ueniam D; quod clemens S, D. — 240 sic eum S, rogare M, D; pauescit D. — 244 uoces precantes D. — 245 tuum numen M, S, meum quoque n. D (rogo ist Konj. Mone's). — 246 at miseri D; miseri, rex sancte, uelis S, D; miserere lesen alle Hss. Änderung von Strecker. — 247 nimia pietate S. — 248 applicat ora S, dulcius aperuit D. — 251 Conspice namque datus S; sit cunctus S. — Danach: Sit tibi laxatus, propter te sitque beatus M. — 252 loquitur tunc D. — 253 En tibi D. — 256 uultu mater pio D. — 258 et throno S, D. — 260 Evigilans M; actus posthos vir stat S, D. — 261 hic an sint S, hinc sint D, sunt M; tractans S. — 263 regimine S. — 264 quem cernens D. — 265 Extistit D; exstitis M; aut illud uelle represset M. — 266 domum pauidum sic ergo duxerat ipsum S. —

Digitized by Google

quis sis aut quare flevisti prorsus amare?
quae causa fletus? es namque dolore repletus.
dic mihi, quid pateris, solamine forte frueris." —
„Quid vobis dicam? Fleo vitam, dixit, iniquam,
sum vir pauper ego, plenus quoque crimine dego;
ut mihi parcatis, rogo vos, et abire sinatis." —
„Ibis", ait „mecum", senior, „quia non foret aequum,
ut sic jejunus transires, nam tibi munus
quoddam servavi quod ego vehementer amavi."
„Non me prandere libet, inquit, sed mage flere,
nam mihi cor turget, nimium quia me dolor urget."
Mox consolatur hunc hospes et haec sibi fatur:
„Jam non tristeris, juvenis nec iam lacrimeris,
sunt tibi commissa domino miserante remissa
per mediatricem sanctamque Dei genitricem.
hanc ego prostratam vidi dominumque precatam,
ut delictorum veniam daret ipse tuorum.
sisque rei certus, deus est tibi nempe misertus."
Sermo quis exprimeret vel dinumerare valeret,
quas grates solvit, quotiens animoque revolvit
facta stupenda Dei? tunc sumens arma fidei
sternitur ante piae speciem clamando Mariae:
„Salve flos florum, lux, vita, salus miserorum,
semita justorum, mediatrix alma reorum!
quae barathri fusca penetrans virtute corusca

[268] sis et D; unde fleuisti prorsus abunde S. — [269] hinter causa gestrichen: est M; S hat: quis tuus fletus est, doch scheint vor tuus ein durchstrichenes tanta zu stehen. Mone schlägt vor: quis tuus est fletus hic; nempe dolore D. — [270] quid queris D. — [271] quid uelim D. — [272] sum quia D; et plenus crimine M. — [273] sed mihi S, D; über abire gl. me D. — [274] sis ait ille mecum D. — [276] et ego S; ego fehlt M. — [277] branderet M; über mage gl. me D. — [278] et mihi S; nimium et me dolor M, quoniam nimium dolor S, quod me nimius dolor D. — [279] hunc consolatur hospes simul D. — [280] tristaris und lacrimaris M; iuuenis bone nec S, D. — [281] Sunt tua M. — [282] per sanctam dei M. — [283] dominumque rogatam S, von Mone stillschweigend berichtigt. — [284] ut tibi factorum S, D; suorum M. — [285] sisque cui M, sis satis hiis D; dominus M, S; nach tibi gestrichen: e M. — [286] sermo quid D. — [287] grates quas D; animo quotiensque D. — [288] consumens armaque spei D; summens M. — [289] specie D; uultumque S. — [292] barathro fuscas M; penetrans S; coruscas M; in D lautet der Vers: corporaque fusca nitent

Digitized by Google

me rapis ex poena, Sathanae resolvis habena;
laude quidem digna tibi tradere, virgo benigna,
non valeo tantas grates, teneor tibi quantas;
sed licet indignus tantum tibi solvere pignus
te tamen ut valeo pro tanta laude tropheo,
quod me salvasti dominoque reconciliasti."
Tunc surgit laetus luctu prioreque quietus
cui collaetatur hospes multumque precatur,
ut secum comedat nec jejunando recedat;
paret is absque mora (prandendi nam fuit hora)
et illum sequitur properanter et ad domus itur.
suscipitur digne pro more domusque benigne.
mensae ponuntur epulis largeque feruntur;
hospes locari jubet omnes ac epulari,
fitque dies festa domino non credo molesta.
hospes ut ista gerit, quis et unde sit, hospita quaerit,
cui sic gratanter et sic famuletur ovanter;
singula quae gesta fuerant illi manifesta
fiunt et merito sibi clam referente marito
venit et in mentem, si posset habere faventem
conjugis affectum, quod promisit fore rectum;

uirtute uenusta. — [293] me prius S; rapis a M; sathene M; Satane quia soluis S, Sataneque resoluis D. — [294] laudem M; tibi reddere S, tibi psallere D. — [295] non teneor . . . vales tibi S; teneor grates tibi D. — [296] sim D; tamen D; sibi soluere S. — [297] triumpho D, beo (Mone verbessert: brabeo) S. — [298] que me D, S; sauluasti D; domino me conciliasti D. — [299] hic surgit S; lucta priore D, replestus M. — Der Versausgang ist hart. K. Strecker schlug die Lesung vor: *luctuque priore quietus*. J. P. Postgate, dem ich diesen Vorschlag vorlegte, bemerkte dazu: „It seems to me not unlikely that the text is right against the correction suggested, though this improves the metre considered from a classical standpoint. For the author has a trick of postponing — *que* to the 5th foot of the hexameter, e. g. 135, 158 and I think he was capable of scanning *quietus* with suppressing of the i." (1912). — [300] quem sic affatur M; qui colletatur D. — [301] commedat M. — [302] paret absque M, paret et absque S; paret hic a. D; unser Text nach Streckers Vorschlag prandendi tum S, p. quod jam f. M. — [303] f. fehlen in D. — [304] domus et intus itur M. — [305] largeque fruuntur M, S. — [306] letari S, D. — [308] ut fehlt M; ut sedit D; sit et hospita M. — [309] in M hinter 305; qui M, D; famulantur M; famuletur sic et D. — [310] cunctaque que S, cuncta sibi gesta D. — [311] et occulte sibi clam referendo marite M. — [312] possit M; fatentem S. — [313] coniungis M. — [314] eius epulare M. — [315] que

Digitized by Google

solvere pro qua re se dicit ei copulare
velle suam natam, quam refert esse paratam,
omne suum velle complere; sed essit puelle
mens quoque scrutanda; justum fert: illico blanda
voce pater natam petit invenitque paratam.
quid dicam plura? fit ibi copulatio pura
constans et justa junguntur lege vetusta,
traduntur plura sibi multa domestica jura.
jam vivunt laeti, multa bonitate repleti,
consilioque pari nunquam cessant famulari.
mater caelestis reginaque sedula maestis
est consolatrix, mediatrix, auxiliatrix;
hanc quoque nos miseri rogitemus, ut ipsa tueri
nos velit a Sathanae laqueis, et surgere mane
nos peccatorum faciat torpore pejorum.
omnes laudantes dicamus et hanc venerantes:
„Laus tibi, virgo pia, clemens dulcisque Maria,
cum patre sit nato laus spirituique beato".

---

se iubet esse S, quae se dicit esse M, S; probatam M. — [316] esset M, D. — [317] iustum foret S; planda M; mensque scrutando ... plando D. — [318] puer M; natam uocat D. — [319] fit et ibi copula M. — [320] uenusta D. — [321] so in S; die Urform wird sich nicht leicht herstellen lassen, wie denn die Überlieferung des Schlusses überhaupt zu wünschen übrigläßt. M [nach durchstrichenem Anfang: „plura"]: traditur et plura domestica iura; D: Huic tunc ad plura donatque domestica iura. — [322] Et uiuunt M. — [324] matri D; celeste (?) M; regiique D, celestis que sedes sedula S; meste M. — [325] cons., reparatrix S, D. — [326] fehlt S. — [327] laqueis consurgere D. — [328] fehlt S; faciat corporeque M, farcet de sorte D. — [329] dicantes dicamus M, dicentes laudes et eam D. — [330] fehlt D. — [331] pio sit M.

Nach [331] in D noch ein Schlußvers: Dicite fiat amen, dicite semper amen.

Schlußformeln: Explicit de beata virgine Maria M; Explicit liber dictus Militarius tractans de beata virgine Maria et duobus militibus S; Explicit militarius deo gratias D.

Digitized by Google

Magierszenen aus einem lateinischen Schuldrama.[1]

(Ein neuer Faustsplitter.)

(1908)

Unter dem Titel 'Faustsplitter' hat Alexander Tille 1900 die versprengten Erwähnungen Doktor Fausts in Hand- und Druckschriften bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in chronologischer Folge zusammengestellt; darunter befindet sich (Nr. 75) ein Hinweis auf die Schlußszene eines lateinischen Schuldramas 'Theophilus', dessen Synopse Erich Schmidt 1885 in der „Zeitschrift für deutsches Altertum [2]" veröffentlicht hatte. Da es mir gelungen ist, das vollständige Drama in einer Münchener Handschrift aufzufinden, so gebe ich hier die ganze Szene wieder, die Faust in enger Verbindung mit einem anderen Schwarzkünstler, Joh. Scotus, zeigt. Ich möchte aber bei dieser Gelegenheit noch ein paar weitere Proben aus demselben Texte vorausschicken. Das deutsche Ordensdrama, u. a. das jesuitische, hat gern die Geschichte großer Teufelsbünder und Magier, wie Simon, Cyprianus und Theophilus, dargestellt [3]) und dabei mit dekorativen und sprachlichen Effekten (Zauberformeln, Beschwörungsriten usw.) in den Geisterszenen nicht gespart. Volkskundlich wertvoll sind diese Beschwörungsszenen, die auch auf das deutsche Kunstdrama eingewirkt haben [4]), weil sie Erinnerungen an marktschreierische Zauberer festhalten und gelegentlich geradezu ihr Auftreten inmitten des Volkes mit einer Lebendigkeit schildern, die uns an H. Sachsens tollen und kulturhistorisch so bedeutsamen Schwank vom „fahrenden Schüler mit dem Teufelsbannen" erinnert. Gerade unser Text schickt der ernsten Beschwörungsszene eine lustige volkstümliche Parodie vorauf.

[1]) Zuerst erschienen in Kochs 'Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte', Bd. 8, S. 474 ff.

[2]) Bd. 29, 87 ff.

[3]) Vgl. u. a. Zeidler: Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie (= Theatergeschichtliche Forschungen IV), 1891, S. 24, 43.

[4]) Vgl. bes. W. Harring: A. Gryphius und das Drama der Jesuiten (= Hermaea, hrsg. von Strauch, V), 1907, S. 42 ff.

Digitized by Google

Unter den reichen Schätzen der Münchener Hof- und Staatsbibliothek an älteren Schulspielen befindet sich eine Papierhandschrift des 17. Jahrhunderts in Kleinoktavformat (17 × 11 cm) unter der Nummer Clm 26 017, unbestimmter Herkunft. Sie enthält vier lateinische Schuldramen in zierlicher, aber nicht sehr deutlicher, auch nicht immer ganz genauer Abschrift. Es sind 1. „Tundalus, Hiberniae miles redivivus", gespielt zu Ingolstadt 1646 (fol. 5—47); 2. „Jovianus" (fol. 49—102); 3. „Theophilus [1]) Cilix", gespielt zu Ingolstadt 1621 (fol. 108—163), und 4. „S. Thomas Cantuariensis Archiepiscopus Martyr", gespielt zu Konstanz 1616 (fol. 165—222).

Das dritte dieser Dramen behandelt die wohlbekannte Legende des Vicedominus Theophilus von Adana [2]). Diese Erzählung war im deutschen Mittelalter unter anderem zu einem niederdeutschen Drama verarbeitet worden, dessen drei Redaktionen für seine Beliebtheit zeugen. Wie weit die lateinischen Theophilusdramen [3]) mit diesem deutschen und mit anderen Zweigen der erbaulichen und unterhaltenden, poetischen und prosaischen, lateinischen und volkssprachlichen Überlieferung des Stoffes zusammenhängen, muß ich einer eigenen Untersuchung zu zeigen vorbehalten. Hier folgt, mit eigener Interpunktion und in ausgeglichener Schreibung:

1. Das heitere Vorspiel der Beschwörungsszene.

Der Magier weissagt einem beschränkten Schüler, einem verschmitzten Sklaven und einem geschwätzig-feigen Knechte wenig erbauliche Dinge.

[139. v.] Pars IV. Scena 1.

Chaldaeus. Ludimagister. Studiosus. Vernula. Pedissequus.

Chald. Homo ego Chaldaeus sum, ut omnia in me vobis indi-
Artium omnium studiosus et doctor, mihi [cant,
Terra, pontus, aether penitissimas elatebrarunt et suas
Et aliarum rerum origines, vires et effecta; mihi
Tam facile est Iovem coelo deducere, orcum in aera
Evocare, quam vobis eo descendere.

[1]) Die Hs. hat im Titel: „Theopihus".

[2]) Siehe oben S. 246 f. und S. 260 ff. und meine Ausgabe des mittelniederdeutschen Theophilusdramas (Heidelberg 1908).

[3]) U. a. noch eines in München aus Tegernsee, Clm. 19757, II, 367—409.

Digitized by Google

Pluere, ningere, fulgurare, tonare ludus est,
Venena colchica, spumas draconum, hydrae saniem
Tabidos Medusae crines et virulentum Hippomanes toxicum
Illaeso haurire gutture, concoquere stomacho
Iocus etiam puero fuit, adultos iam paene dedecent
[140 r.] Annos, nunc abdita mortalium sensa introspicio
Et de eventis auguror futuris dexterrime:
Genethliacus enim sum excellentissimus,
Proinde si cui opellam experiri meam stat menti, ades!
Periclitare! Facto, non verbo sum artifex.

Ludim. Mira polliceris! ni fallis, periculum lubens
Faciam, nam ipsum iam semestre anxio,
Volvo, revolvo pectore, quid de hac demum futurum siet
Cucurbita filiolo meo, caeterum charo, qui totum iam decennium
Gramatica nondum expugnavit crepundia. Chald. Decennio
Ulysses Troiam coepit, hic diutius Gramaticam obsidet.
Cedo manum. Studios. Ego etiam atque etiam mi, amabo, domine
Peto a tibi, ut aliquid bonum de me dicas, ne toties
Vapuler fustis et virgibus[1]). Chald. Audin, Senex?
Haec tuum alea manet filium: Decennium alterum
[140. v.] Adhuc gramaticis imbuetur dogmaticis,
Hoc enim transversa haec, quam vides, ait lineola.
Inde humanioribus probe tinctus et lotus, peripateticos auspicabitur
Labores, ubi septennio septem artium liberalium
Coronabitur laurea; habebis ergo anno abhinc
Septimo decimo Rhetorem, Dialecticum, Arithmeticum, Musicum,
Geometram, Astrologum; hae omnes artes ita certabunt in tuo filio,
Ut nescias hac an illa excellat: quia tamen
Geometram se probabit maxime,
Senatus urbicus mensorem illum lignorum creabit publicum.
Haec vitae ipsius summa, hoc compendium.

[1]) *Die Sprachschnitzer des Knaben sind natürlich beabsichtigt.*

Digitized by Google

Ludim. Grates habe, domine, et vale! Valete, literae!
Puer ad stivam, ad stivam!
Pedis. Et ego nominis
Et famae periculum faciam; habe manum et effare prospera.
Chald. Tu, puer, indolem habes magneticam:
Sequuntur manus duas [1]) nummi et sese his ita adglutinant,
[141 r.] Ut ferrum magneti; nunc clepax furunculus es; eris
Olim rapax Autolicus: hoc enim in hamum torti asserunt
Sulci. Senex fies decrepitissimus,
Et fato defungere honesto, sed modo maxime
Paradoxo: anno enim undequadragesimo
Arbori ob furta tua infelici adiudicaberis,
Ita decussatae in crucis formam lineolae
Ominari iubent; sed dum collum diademati
Inseritur, ruptae scalae et te et carnificem
Humi destituent; ruina haec illum opprimet,
Te hospitem libertati asseret; inde utpote
Infamis oppressi vicem eris carnificis
Et munere fungeris strenue adeo,
Ut brevi temporis spatio sagas
Mille sexcentas ferro flamma multaveris.
Honori inde te pristino ius reddet civicum,
Sicque anno ultra centenarium septimo*
Ultimum spirabis in lectulo qui debuisses in patibulo.
Ita vitam claudes. Pedis. Malo, quam ut alius iugulum [2]).
[141. v.] Vern. Et mea manus genethliaca est; tu mihi interpretem
Age. Chal. Tu vernula es loquaculus
Et vocalissimum urbis crepitaculum
Nancisceris olim coniugem, sed Megaeram furiosissimam,
Cerberi aviam, quae te pugnis, palmis, clavibus,
Scuticis ita delumbabit, ita dolabit, ita
Depalmabit, ita triturabit, ut denique
Te omnino expectoret et aegram foras
Eliminet animam. Vern. Durum erit ita emori.
Chald. Non adeo, nam fustibus mollifies affatim.
Hoc tamen vicini tui tibi scribent epitaphium:

[1]) Für tuas? [2]) Scil. iugulum meum claudat.

Digitized by Google

Hic os, hic lingua civium
Hinc penius illa fustium [1])
Hic crepans tintinnabulum
Elegit sibi stabulum.

2. Die ernste Beschwörungsszene.

[144. v.] Pars IV. Scena 4.

Theophilus. Chaldaeus. Daemones.

Theoph. Salvus sis! ita precor; dare enim nequeo
Quo diu iam infelicissimus careo.
Tune ille es quem Chaldeum passim dictitant,
Cui tartara parent et alta subsunt sidera?
Cui et nocere aliis et prodesse arbitrarium?

Chald. Ut ais; sed est in quo operam
Experiri vis meam? Theoph. Est affatim;
Tanta me malorum moles, tanta obruit
Aerumnarum procella et si coelum terra opem
[144a r.[2])] Negent suam, a Styge petere menti stat meae.

Chald. Monstra, sis, partem morbidam, ut malagma applicem.

Theoph. Ah! recrudescit dolor dum vulnus refrico,
Ille ille tantum in me scelus [3]), qui lumen Ciliciae

---

[1]) Nicht ganz verständlich, wohl verschrieben.

[2]) In der (modernen) Zählung der Blätter ist ein Blatt übersprungen, das ich mit 144 a bezeichne.

[3]) *Die Stelle ist nicht ganz verständlich und scheint, wie manches andere in unserer Hs., mangelhaft überliefert zu sein.* scelus *kommt in der römischen Komödie als Schimpfname vor, und zwar auch mit maskulinischem Artikel:* Is scelus, *Plaut. Bacch. V, 2. Vielleicht wäre zu lesen:* tantum me scelus (*Vermutung von G. A. Gerhardt*). Die obigen Verse empfangen einiges Licht durch die Klage des Theophilus im 2. Teil, Sc. 2 (fol. 134 r.):

Theoph. Ita me? Ita me? Ex summo dignitatis culmine
In tantam vilitatis voraginem
Casu tam praecipiti? innocuum, immeritum
Cum indelebili posteritatis nota
Deturbaverit faex illa Cilicum?
Togatus ille et rasus compitorum rabula?
Quem, si fortunae paruissem meae,
Nec aspectu nec alloquio nisi supplicem
Dignatus fuissem unquam; ita ille caput hoc

Digitized by Google

Eram universae, tanto foetore nominis et sanguinis
Presserit, exstinxerit? Dignitate ille me mea
Ambitu tam nefario excusserit innoxium?

Chald. Honoris, ut video, fecisti naufragium.
Confide, me nauclero enatabis fluctibus
Et apici honoris restituere pristini.
Modum edisseram, si fidem spondes et animum
Obstinas. Theoph. Spondeo et obstinatissime spondeo!
Ita me ille adiuvet, qui ut perirem voluit.

Chald. Chirographum scribe et te illius dede servitio,
Cuius sublevabere auxilio; si aves modum praeeo.
Tu literis consigna, sed cave, ne manus horreat,
Quod obfirmata voluntas imperat!

[144a v.] Periisti, si coepto desistis pusillanimis.

Theoph. Age pennam, chartam suggere; tam asperum,
Tam formidabile nihil est, quo praeceps non eat
Furor et ardens vindicta animus.

Chald. Huc, Halmabalaoth [1]), huc mensam, sellam, reliqua.
Arida penna est; humorem petit non sepiae,
Sed qui pectori vicinus tuo innatat.
Thoraca aperi animose, imperterrite,
Vulnus adversum accipe, ut gloriose vincas; pretium
Est quod effluit, hoc tua emetur salus,
Rubrica est quae tuam tibi tinget purpuram.
Macte animi [2]), Theophile, aperiri pectus debuit,
Ut abiret moestitudo, color [3]) rediret gratiae,
Rediret lubentia; abunde est; vulnus oppessula
Et chirographum ordire: subscribe et annulo
Obsigna: adhuc frons, oculi, animus suae constant pervicaciae?

Coelo aequum, facem illam sideribus parem
Uno deleverit impetu? Extinxerit spiritum?
Momento ceciderit quod aeterno decore
Et stare et antestare potuisset omnibus.
Pfui propudiosa illa demissionis recordia,
Qua fasces, qua sceptrum, qua nobile
Diadema capitis tam vesane reieceram!

[1]) *Der Diener des Magiers.* [2]) anime *hs.* [3]) dolor *hs.*

Digitized by Google

Theoph. Ut nunquam antea. Chald. Bellis[145 r.]sime iam meo
Te sistam hero, sed cave masculam exuas
Mentem, cave titubes, cave meticulosam cruce
Frontem munias. Iam schedam accipe et animosus sequere.
Halmirach + Afflega + Caranascu +
Hilmad + Safirzu + Armesod + Calibra
+ Uribra + Admar +

Daem. Est qui manus imploret auxiliatrices Stygis?
Et coronae Stygiae? Chald. Est, rex potentissime,
Theophilus, olim summis conspicuus honoribus
Nunc ludus, nunc totius vulgi fabula.
Tantum valuit iniuriosa delatorum calumnia.

Daem. Theophilum illum foetidissimum demissionis baratrum?
Illam Stygi execrandam modestiae
Cloacam, illam execrabilissimam Dei
Coelitumque simiam, illam Acherontici
Pestem concilii, quae, tot victui meo
Praedas, tot unguibus extorsis evulsit animos,
[145 v.] Marianum illud corculum meis ego dignor suppetiis?
Dispereat et stirpitus intereat abominandum Orco caput!

Chald. Parce, imperator invictissime, totum Theophilum
Exuit, postquam honoribusque excidit;
Meras iam spirat calumnias, dolos
Et virulentas vindictae minas.

Daem. Ais Theophile? Theoph. Ita iuro et sacros
Hos, quos veneror, supplex pedes per regium
Diadema capitis tui, quod aeternum precor
Et pronus adoro. Daem. Appellas ad regiam
Maiestatem Theophile? Theoph. Supplex. Daem. Rogas
Subsidium? Theoph. Desperatissimus.
Daem. Vin meo
Auctorari servitio? Theoph. Etiam sacramento dabo.

Daem. Christum abnegas? Theoph. Abnego.
Daem. Mariae renuntias?

Theoph. Renuntio. Daem. Caelitum resignas [146 r.] operam?
Theoph. Resigno. Daem. Meum te ais mancipium?
Theoph. Iuro. Daem. Perenne aeviternum?

Digitized by Google

Theoph. Perenne aeviternum. Daem. Testaris sanguine?

Theoph. Testatum sanguine, firmatum annulo
Rex accipe et tuo fruere mancipio.

Daem. Ita lacus Acheronticus, ita triceps Cerberus,
Infernales ita furiae ratum fixum habeant, faciant!
Tu, Imazafat, Praesulem [1]) maximo adi impete,
Cumque quo potes rationum pondere
Impelle, minis coge, ut quantocyus
Antiquo Theophilum reponat loco,
Vos ritu solenni plausum date!

[*Folgt ein Tanz der Todsünden*, „Triumphus vitiorum".]

3. Die Schlußszene.

Joh. Scotus wird, wie das Register zu Tilles „Faustsplittern" zeigt, frühzeitig neben Faust genannt. U. a. berichtet P. L. Elich in seiner Daemonomachia 1607, S. 113: „Superioribus annis convivium praemonstrabat Scotus, ex cuius epulis saturi sibi visi convivae, mox fame vera cruciabantur." (Spl. 62.)

[161 v. unt.] *Faustus, Scotus*

(inaequalem aequalis sceleris exitum deplorantes actioni finem imponunt).

Faustus. Eheu! calamitatem! eheu lamentabilem miseriam!

Scotus. Eheu squalorem caliginis, foetorem sulphuris!

Faustus. Eheu! deposcentis ardorem incendii!

[162 r.] Faustus ille sum, mortalium infaustissimus,
Fuliginosis Averni caveis in hoc vocatus proscenium,
Vt hanc personam agerem, quam aeternum non exuam.

Scotus. Scotum me dixere, praestigiis nobilem,
Sorte sua miserabilem; nunc vestro finem dare dramati
Eheu! funestus iubeor et tragicus ludio.

Faustus. Ingemo, suspiro, lamentor, eiulo.
Hoc meae compendium tragoediae.

Scotus. Uror, secor, lanior, sine morte morior
Haec lacrymosae summa miseriae.

[1]) *Den Bischof.*

Digitized by Google

Faustus. Erat, erat olim, cum gratiosa principum fabula
Persicas frequentarem mensas, frequentarem symposia;
Nunc omnes mihi condiuntur coenulae pice nitro
Et ebullienti spuma sulphuris
Nec comesse arbitrarium est; obtrudunt, ingerunt
Funestas epulas [1]) convivae lethales suo.
Nimium, eheu, nimium plectunt [2]) ultima haec
[162 v.] primam mensam bellaria

Scotus. Ah luctuosam deplorandi histrionis catastrophen!
Quam crudeles meis mihi iocis feci carnifices?
Quam suum auctori fascinum est inextricabile!
Monebat id olim conscientia, morsicabat, fodicabat perpetim,
Sed fieri posse negavi pertinax, ut hisce vulgi deliciis
Aeviternas mihi cuderem miserias.

Faustus. Credite eheu edictis, credite, non ludit Orcus cum suis.
Hisce ludionibus annos famulatur paruulos,
Ut perenniter [3]) imperet, torqueat, iugulet chiliades.
Nimis sumptuosum perbrevis momentum est imperii,
Quod aeterna servitutis emitur tyrannide.

Scotus. Ludus olim erat cornutos spectare Actaeonas,
Redivivas intueri Helenas, cassa vulgus terrere grandine,
Inani concutere fragore nubium splendore ful[163 r.]minum –
Ah, lugubres auctori suo praestigias!
Acerbe nunc expiant fictas illas aeris Veneres,
Portentosae spectrorum larvae, grandines, tonitrua, fulmina;
Ferventi bitumine et concreta sulphure
Abditas cremant, coquunt, eliquant medullas ossium!
Hic cum clamore gemitus, cum gemitu dolor, cum dolore
[aeviternitas
Indissolubili, inevitabili nectuntur vinculo.

Faustus. Ah! credite et sapite, fucum non habent inferi,
Nisi cum blandiuntur; cum saeviunt, personas exuunt.

Scotus. Eheu execrandum genitricis uterum,
Genuisti me, ut aeternum morerer, aeternum funeri

[1]) *Dahinter* nec *hs.* [2]) *Etwa* = *rächen.* [3]) perennatura *hs.*

Digitized by Google

Superstes meo. Faustus. Male[1]) sit sanguini,
Qui vitam immortalem[2]) dedit ut mortalem raperet,
Salutem corpori tribuit, animi interitum
In devotissima illa pactionis scheda scripsit, iuravit male.
Sit coelo, terrae, male omnibus,
Quae detestandas foverunt nugas meas
Ut aeternum perderent! Scotus. Sapite, eheu, sapite!
Momentum est quod fascinat, quod recreat,
Aeternum, aeternum quod angit, cruciat,
Perimit. Uterque: Ah! sapite mortales, sapite!

[1]) Faustus *in der Hs. nicht unterstrichen, wohl irrtümlich in den Text gezogen, wodurch das Folgende verwirrt.*

[2]) mortalem *hs.*

Digitized by Google

Das holländische Faustdrama.[1]

(1911)

Jedes Kunstwerk verdankt seine Form der Berührung und wechselseitigen Durchdringung dreier Elemente: der Persönlichkeit seines Schöpfers, der seinem tiefsten Erleben Ausdruck verleihen will, der Besonderheit des gewählten Stoffes und der verfügbaren Ausdrucksmittel. Gehalt, Stoff und Form legen einander Schranken auf und fördern sich doch wieder, wie die Teile eines lebensfähigen Organismus; dem echten Dichter ist der Reim kein Fessel, sondern eine Schwinge, die geniale Phantasie wird durch den Stoff nicht beengt, sondern auf das reichste befruchtet — zumal, wenn dieser Stoff bereits eine künstlerische Vorgeschichte hinter sich hat, wenn er schon manchem als Gefäß seiner Lebensoffenbarungen gedient und ungezählte Seelen entzückt, gerührt oder erhoben hat. So kehrt die entstehungsgeschichtliche Betrachtung von Goethes 'Faust' immer wieder zu dem deutschen „Volksdrama" und seinen Nachkommen, den Puppenspielen, zurück, die bis tief ins 19. Jahrhundert hinein in steter Wechselwirkung mit der literarischen Faustdichtung die Gestalt des deutschen Magiers in den weitesten Kreisen lebendig erhielten; an dieser Quelle hat Goethe vielleicht die alte Sage nicht zuerst kennengelernt (seine Bekanntschaft mit dem Volksbuche könnte älter sein), aber jedenfalls hat ihm die Puppenbühne die ersten, lebhaften Faustischen Eindrücke vermittelt. Von welchem unschätzbaren Werte wäre also für uns die genaue Kenntnis der Aufführungen, die er der Reihe nach in Frankfurt, Leipzig und Straßburg miterlebt haben dürfte! Aber sie sind so schwer zu fassen wie Volkslieder, die vor hundert und mehr Jahren erklangen; wie unsere alten Balladen im Volksmunde den jeweiligen Bedürfnissen angepaßt, gekürzt und ergänzt, auch mit

[1] Zuerst erschienen in den „Neuen Jahrbüchern", hrsg. von Ilberg, I. Abteilung, Bd. 27, S. 425 ff.

Digitized by Google

verwandten Texten verschweißt, kurz allmählich „zersungen" werden, so ist der meist nur mündlich überlieferte Wortlaut der Puppenkomödien trotz des erstaunlichen Gedächtnisses der Spieler und vor allem der Spielerinnen in gewissem Sinne vogelfrei, er wird allmählich „zerspielt". Es ist also außerordentlich schwer, den Aufbau und Stimmungsgehalt und so gut wie unmöglich, den Wortlaut jener Faustspiele des 18. Jahrhunderts wiederherzustellen. Jeder noch so unscheinbare Text, der heute auf irgendeinem kleinstädtischen Jahrmarkte dem kleinen und großen Publikum dargeboten wird und einem Forscher in die Hände fällt, wird auf das sorgfältigste nach alten Spuren befragt, die Goethes Dichtung erklären helfen; allmählich aber hat die Sorgfalt, die man auf diese Überbleibsel verwandte, das alte deutsche Faustdrama zu einem eigenen Forschungsgegenstande gemacht. Beansprucht doch die Faustsage in jeder Gestalt die Aufmerksamkeit des Geschichtsforschers, weil sich in ihr ein unauslöschlicher Trieb der vorwärtsstrebenden Menschenseele mit elementarer Wucht ausspricht, und weil ihre künstlerische Ausgestaltung ein gutes Stück der geistigen Entwicklung der Menschheit spiegelt.

Seit W. Creizenachs 'Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust' (Halle 1878) steht es einerseits fest, daß alle deutschen Faustspiele, die wir kennen, mit mehr oder minder greifbarer Deutlichkeit auf das englische Faustdrama von Christoph Marlowe, dem bedeutendsten unter Shakespeares Vorgängern, zurückgehen, andererseits, daß das Ulmer Puppenspiel[1]), so jung es sein mag, immer noch die altertümlichste unter den erhaltenen deutschen Fassungen ist und der verlorenen ursprünglichen deutschen Umarbeitung des englischen Dramas, dem Archetypus D, wie wir ihn nennen wollen, immer noch am nächsten steht. Freilich hat man den Versuch gemacht, die Existenz eines rein deutschen, vormarloweschen Faustspiels nachzuweisen, das dann weiterhin durch die vollkommenere englische Arbeit verdrängt worden wäre, aber mannigfache Spuren hinterlassen hätte; doch strikte Beweise sind bisher nicht erbracht worden. Bielschowsky (Vierteljahrsschr. für Literaturgesch. IV) wies daraufhin, daß einige Züge

[1]) In der Faustforschung bezeichnet U, abgedruckt in meinem Neudruck von Simrocks Puppenspiel (vgl. S. 306 dieses Bandes), S. 87 ff.

Digitized by Google

und Redensarten der Faustspiele an geistliche Dramen des deutschen Mittelalters erinnern; so wird in dem niederdeutschen Theophilusdrama verboten, Almosen zu spenden: dieselbe Bestimmung steht nach einigen Fassungen des Volksschauspiels auch in Fausts Pakt; aber solche einzelnen Züge und Wendungen gehören teils der volkstümlichen Erzählungsweise im allgemeinen, teils der Teufelsbündnersage und ihren literarischen Verarbeitungen im besonderen an und werden bei ähnlichen Stoffen immer wiederkehren; zudem sind sie nicht in allen und nicht immer in den ältesten Faustdramen zu finden. Und wenn Faust im Volksbuch und bei Marlowe vor Kaiser Karl V., in den späteren deutschen Spielen aber vor dem Herzog von Parma die Geister großer Persönlichkeiten der Geschichte erscheinen läßt, so braucht der letztere Schauplatz nicht der ursprüngliche zu sein. Naheliegende Rücksichten verboten den deutschen Spielern die Beibehaltung des Kaiserhofs, und vom Herzog von Parma war bereits in Marlowes Drama die Rede; Faust erscheint da als national gesinnter deutscher Gelehrter, der das spanische Regiment in den Niederlanden als eine quälende Fremdherrschaft empfindet und den Parmesen mit seiner Kunst davonjagen möchte. — Noch weniger können Bruiniers weit ausgesponnene und nicht scharf zusammengefaßte 'Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte des Volksschauspiels vom Dr. Faust' (Zeitschr. für deutsche Philologie 29—31), so Wertvolles sie im einzelnen bieten mögen, die Hauptthese des Verfassers erhärten, daß es ein deutsches Faustspiel im 16. Jahrhundert gegeben habe, aus dem auch das Volksbuch von 1587 schöpfte. Die wörtlichen Anklänge zwischen den deutschen Spielen und dem Buche erklären sich vielmehr daraus, daß der Bearbeiter des Archetypus die epische Vorlage mit aufschlug und ihr wertvolle Motive entnahm.

Da nun die uns erhaltenen Texte des deutschen Faustspiels nicht über die letzten 80 bis 90 Jahre zurückreichen, so sind wir für die frühere Zeit auf ein paar Theaterzettel und tagebuchartige Beschreibungen von Faustaufführungen sowie auf die Reminiszenzen in den Faustdichtungen Lessings, Goethes, Klingers, Müllers und anderer Kunstdichter angewiesen; im übrigen klafft eine große Lücke zwischen dem Drama Marlowes und selbst dem altertümlichsten, dem Ulmer Puppenspieltexte. Um so freudiger begrüßte W. Creizenach eine Notiz in Boltes Schrift über das Danziger Theater (Hamburg und

Digitized by Google

Leipzig 1895), die ihn auf ein holländisches Faustdrama aus dem Nachlasse des niederländischen Schauspielers Rijndorp aufmerksam machte. Creizenach gab alsbald (Euphorion, Band III) eine eingehende Inhaltsübersicht des sehr seltenen Druckes [1]) und verwertete seinen Inhalt zur Erhärtung der Priorität des Textes U. War damit die literarhistorische Bedeutung des Fundes sofort anerkannt, so blieb doch noch manches für die Erklärung zu tun. Creizenach schloß also seine Ausführungen mit dem Wunsche: „Vielleicht veranstaltet einmal ein holländischer Gelehrter einen Neudruck und belehrt uns bei dieser Gelegenheit ausführlicher über die schauspielerische und literarische Wirksamkeit des Verfassers."

Dieser Wunsch ist nun in Erfüllung gegangen. Der Vertreter der germanischen Philologie an der Universität Leiden, Professor E. F. Koßmann, hat im Nijhoffschen Verlage im Haag soeben 'Das niederländische Faustspiel des 17. Jahrhunderts' veröffentlicht. Dem genauen Textabdrucke fügt der Herausgeber ausführliche Untersuchungen über die Haager Bühne von 1660—1720 hinzu, deren Hauptergebnisse seine Einleitung knapp zusammenfaßt.

Das holländische Stück ist, wie gesagt, 1731 in Amsterdam erschienen; als Herausgeber nennt sich Jan van Hoven; als Verfasser oder Überarbeiter eines älteren Dramas wird der 1720 verstorbene Prinzipal Hovens bezeichnet, der Direktor der Haagsche en Leidsche Schouwburgen, Jacob van Rijndorp. Er war 1663 im Haag geboren, wo sein Vater als Mitglied der in der Theatergeschichte wohlbekannten Fornenberghschen Truppe lebte. Nach mancherlei Wanderungen kehrte er 1690 nach dem Haag zurück und spielte hier mit seinem Schwager Jan Noozeman zusammen auf dem Theater, für das Fornenbergh ein Monopol erhalten hatte, das er aber in diesen Jahren bereits anderweitig vermietete. Die neue Truppe spaltete sich später: Noozemans blieben im Haag, Rijndorp zog nach Leiden, doch blieben enge Verbindungen zwischen beiden Bühnen bestehen, und späterhin erschien Rijndorp als Leiter der gesamten „Grooten Compagnie Acteurs van de Haagsche en Leidsche Schouwburg", wohlgelitten am Hofe Wilhelms III, dem er sich durch patriotische

[1]) De Hellevaart van Dokter Ioan Faustus. Tooneelspeel. Te Amsterdam, by Gerrit Bouman, Boekverkooper over 't Meisjes Weeshuis, by de Blommarkt. 1731. 64 S.

Digitized by Google

Festspiele zu empfehlen wußte. Eine große Reise führte ihn am Anfang des 18. Jahrhunderts ins Ausland, wo er besonders in Kopenhagen Lorbeeren erntete. Sein Ansehen stieg noch, als er in Leiden ein eigenes Theater erbaute und zugleich im Haag für neue Lokalitäten sorgte. Bis zu seinem Tode (Dezember 1720) wirkte er als Theaterdirektor, Schauspieler, Theaterdichter und Publizist. Besonders in seiner späteren, reiferen Zeit sorgte er für die systematische Veröffentlichung des literarischen Eigentums seiner Bühne, in den letzten Jahren als Beauftragter einer „Kunstgenootschap", die nach der Art der Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts unter der Devise *Artis amore laboramus* arbeitete. Unter derselben symbolischen Vignette (mit der Inschrift *Nulla Quies*), wie die Drucke dieser Genossenschaft, ist denn auch aus seinem Nachlasse das Faustspiel veröffentlicht worden.

Rijndorp war und blieb in erster Hinsicht Schauspieler; seine schriftstellerische Tätigkeit ist den praktischen Anforderungen der Bühne entsprungen und ihnen immer dienstbar geblieben.

Rijndorp war ein tüchtiger Akteur in komischen und ernsten Rollen. Polyeucte, Augustus und Orestes standen auf seinem klassischen Repertoire; als Dichter aber widmete sich der welt- und schreibkundige Mann vorzugsweise dem realistischen Lustspiel [1]); auch als Festspieldichter haben wir ihn schon kennen gelernt; einen großen Teil seiner Kraft endlich verwendete er darauf, fremde Stücke für die Aufführung zurechtzustutzen. Er dichtete Vorreden und Argumente und machte seinem Publikum die schwerste Kost mundgerecht durch die Einlage von Tänzen und Reigen: ein eigener Ballettmeister wirkte in seiner Truppe und sorgte für den sinnlichen Reiz der Schaustellungen. Doch Rijndorps Eingriffe in fremdes literarisches Eigentum, vor dem jene epigonenhafte Epoche des holländischen Theaters keinen besonderen Respekt hatte, gingen noch weiter. Literarische „Kunstgenootschappen", welche die Bildung des Volks anstrebten, nahmen zu diesem Zwecke, was sie nur bekommen konnten. Das französische Regelstück wie die spanische Comedia, Molières Charakterkomödie wie das Spiel der englischen Komödianten — alles mußte herhalten und wurde nötigenfalls in genauer wörtlicher Übersetzung geschickten Leuten zur Verfügung gestellt, die es „bereimen"

[1]) Eine Übersicht über seine literarische Tätigkeit, leider ohne eindringende Charakteristik, gibt Koßmann S. 139 ff.

Digitized by Google

sollten. Echt holländisch ist nur das derbe, meist gemeine Nachspiel, die „Klucht"; aber auch jene Überarbeitungen geben sich gern als originale Dichtungen aus, und suchen die Spuren, die auf den wahren Ursprung leiten könnten, sorgfältig zu verwischen. Auch tauschten große Bühnen ihre Regiebücher aus, oder sie erwarben hier und da Manuskripte von Dichtern zur Aufführung, auch wohl ganze Nachlässe zu völlig freier, literarischer Verwertung; in solchen Fällen wissen wir natürlich fast gar nichts über die Vorgeschichte ihrer Theaterstücke zu sagen, falls uns nicht zufällige Berichte etwas verraten; die „verschikking", d. h. die Einrichtung durch bühnenkundige Regisseure ist meist so gründlich gewesen, daß wir jede Hoffnung aufgeben müssen, den ursprünglichen Wortlaut wiederherzustellen. So etwa liegt die Sache beim Faustspiel. Rijndorp wirtschaftete u. a. mit dem Nachlaß Floris Groens, eines 1689 verstorbenen, armen, wandernden Komödianten, der äußerst fruchtbar auf literarischem Gebiete gewesen sein muß. Ihm verdankte er u. a. eine Bearbeitung des 'Tartuffe', wie wir aus einer zufälligen Notiz wissen; als Hoven diese Bearbeitung 1731 aus Rijndorps Nachlaß herausgab, nannte er seinen alten Meister ruhig als Verfasser; er fügte wohl eine leise Andeutung hinzu, wonach dieser nicht ganz allein daran gearbeitet habe, Groens Namen aber verschwieg er gänzlich. Den 'Faust' fand Hoven ebenfalls im Nachlaß Rijndorps, und auch von ihm bemerkt er, daß der Meister „größtenteils" als Dichter anzusehen sei. Nun wird in der Vorrede eines späteren Dramas: 'Steiloor of de Schynheilige Bedrieger' (3. Aufl. 1713) in verächtlichem Sinne auf die Tartuffebearbeitung Groens hingewiesen, „der durch Schundstücke (Beuzelgrollen) wie Doktor Faust usw. sattsam bekannt sei". Es kann wohl danach keinem Zweifel unterliegen, daß Rijndorps 'Faust' aus derselben Quelle floß, wie sein 'Tartuffe'; natürlich hat er auch ihn gehörig „verschikkt", so daß er ihn, „wenn nicht ganz, so doch zum größten Teile" sein eigen nennen konnte; vor allem bei den pantomimischen und choreographischen Einlagen werden wir an ihn denken, inwieweit er aber für den schwülstigen Alexandrinerdialog verantwortlich ist, läßt sich nicht ausmachen. Jedenfalls hat er die Grundlinien der Komposition doch wohl unverändert gelassen, und wir können seine Arbeit bzw. seine Überarbeitung unter der Chiffre R in die große Reihe der dramatischen Faustüberlieferungen mit eingliedern. Wir geben im folgenden einen kurzen Durchblick

Digitized by Google

durch sein Textbuch und versuchen dabei, im steten Hinblick auf Marlowes Drama wie auf die ältesten und besten Überlieferungen des deutschen Volksschauspiels, uns über die Grundzüge des deutschen Archetypus D klar zu werden. Dabei fassen wir vorzugsweise die ernsten Szenen ins Auge, da die komischen Einlagen ohnehin viel größeren Willkürlichkeiten der Schauspieler ausgesetzt waren.

Ein Bedenken sei im voraus rasch erledigt. Die schwierige Frage nach den Grundlagen des deutschen Faustdramas wird noch komplizierter durch eine Notiz des früheren Klagenfurter Lyzealbibliothekars Buddik über ein lateinisches Faustdrama. Sie steht im Serapeum Bd. 8, S. 175 und lautet: „Iusti Placidii *Infelix prudentia*, Lipsiae 1598. Unstreitig ist dieses in lateinischen Jamben verfaßte Trauerspiel das erste, das uns die Schicksale Fausts in dramatischer Form vorführt. Im ganzen hat das Gedicht die Nichtachtung der Nachwelt verdient, allein einzelne Stellen darin sind wahre Perlen." Obwohl sich dies Drama bisher nicht wieder hat auffinden lassen, kann ich mich doch nicht entschließen, Buddiks bestimmte Nachricht einfach auszuschalten, zumal der Untertitel deutscher Faust-Theaterzettel aus dem 18. Jahrhundert: '*Ex doctrina interitus*' an den Titel des Placidius-Dramas anzuklingen scheint. Jedenfalls aber kann dies Drama keinem der uns erhaltenen oder durch Erzählungen bekannten deutschen Faustdramen unmittelbar als Vorlage gedient haben; denn sie alle, auch R, berühren sich gerade in wesentlichen Zügen sehr eng mit Marlowes Drama. Sein Text aber ist erst 1604 gedruckt worden, und Aufführungen in Deutschland sind nicht vor 1608 (Graz) belegt[1]); Placidius kannte ihn also sicherlich nicht, sondern fußte auf dem Faustbuch. Darum ist es so außerordentlich schwer, in der späteren Überlieferung Spuren seines Einflusses nachzuweisen oder wegzuleugnen: denn auch diese deutschen Bearbeitungen beruhen mit auf dem Faustbuch, und bei ihrer freien Benutzung des epischen Textes ist es unmöglich zu sagen, ob er direkt oder indirekt eingewirkt habe, solange uns der Wortlaut des Placidius verschlossen bleibt; man möchte an die lateinischen Floskeln des deutschen Eingangsmonologs denken, aber sie fügen sich, wie sie dastehen, nicht in lateinische Jamben ein; noch eher könnten sie den Fluß deutscher Alexandriner unterbrochen haben.

[1]) Vgl. Creizenach: Die Schauspiele der englischen Komödianten (Kürschners Nationalliteratur Bd. 23), S. 33.

Digitized by Google

Und selbst wo direkte Anklänge an die Technik des Ordensdramas nachzuweisen wären, müßten sie nicht notwendig aus der Benutzung des Placidius zu erklären sein; auch ein deutscher Dramatiker könnte sich dieser Form bedient haben; ob und in welchem Umfange er das lateinische Werk jenes Vorgängers benutzte, wird sich jedenfalls niemals strikt nachweisen lassen.

Jedenfalls können wir die Textgestaltung aller uns erhaltenen Faustdramen ohne Zuhilfenahme eines lateinischen Zwischengliedes erklären und werden auch mit unserem niederländischen Stücke demgemäß verfahren müssen. Wo dieses erheblich von dem zu erschließenden Archetypus D der deutschen Spiele abweicht, da blickt entweder Rijndorps eigene Mache durch oder die nachträgliche Einwirkung von Marlowes Drama, das natürlich von wandernden Komödianten immer noch gespielt wurde und sich mit seiner deutschen Umarbeitung mannigfach kreuzte.

Die enge Verwandtschaft der deutschen Überlieferung mit der englischen zeigt sich gleich darin, daß fast alle unsere Spiele, namentlich die älteren, mit einem höllischen P r o l o g beginnen, der eigentlich mit der Faustfabel sehr wenig zu tun hat. Auch die wichtigen Notizen des Ratsherrn Georg Schröder über eine Commedia von D. Fausto, die 1668 in Danzig aufgeführt wurde, wissen von einem solchen infernalischen Vorspiel [1]): „Zuerst kommt Pluto herfür aus der Höllen und ruft einen Teufel nach dem andern, den Tobak-Teufel, den Huren-Teufel, auch unter andern den Klugheit-Teufel und gibt ihnen Ordre, daß sie nach aller Möglichkeit die Leute betrügen sollen." Wie Creizenach gezeigt hat [2]), gehört dieses Vorspiel eigentlich zu Dekkers Drama 'If it be not well, the Devil is in it'; da beschwert sich Charon bei Pluto über zu geringen Verdienst trotz mehrmaliger Aufbesserung der Überfahrtsgebühren: es kommen nicht mehr genug Seelen in die Hölle; daraufhin sendet Pluto seine Scharen aus und weist jedem seiner Getreuen ein besonderes Wirkungsgebiet zu; fügte man der Reihe dieser höllischen Spürhunde noch einen Klugheitsteufel zu, so war die Verbindung des Prologs mit dem Faustdrama sehr leicht hergestellt — freilich auch die tragische Geschlossenheit

[1]) Vgl. C r e i z e n a c h: Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels von Doctor Faust, 1878, S. 5 f.

[2]) Der älteste Faustprolog, Privatdruck, Krakau 1887. (Auf der Leipziger Universitätsbibliothek zu finden.)

Digitized by Google

der Handlung in Marlowes Drama eigentlich aufgehoben. Die hier beschriebene Entwicklung des Vorspiels hat freilich in den deutschen Faustspielen mancherlei Störungen erfahren; meist führen sie Fausts Wissensdrang auf Ehrgeiz zurück und selbst der Ulmer Text weiß nichts von den eigentlichen Gefahren maßlosen Forschens in den Gründen der Wahrheit: „Auf den Universitäten, wo die Studenten zukommen, lehret sie fressen, saufen, schwören, zaubern, zanken und schlagen, damit sie mit ihren Seelen zu unserer Hölle fahren." Rijndorp aber steht der ursprünglichen Fassung noch näher: der Teufel Ramuzes soll die Advokaten holen, Stokebrand die Doktoren, Heintje Pik die liederlichen Frauenzimmer und Mifastofeles [1]) die Gelehrten, besonders die Theologen. Das ist recht nach seinem Sinne: Rijndorp, der die ganze Szene durch ein höllisches Ballett eröffnet und damit den eigentlichen Eingang zerstört hat, schwelgt hier in rhetorischen Ergüssen. Mifastofeles will sich nicht mit dem gemeinen Pack abgeben, dem die andern nachstellen:

Das Volk kommt stets von selbst, die Mühe könnt ihr sparen;
Doch ich will allzeit mit großer List verfahren,
Daß das gelehrte Volk ergreife meine Hand.
Sie sollen mit Begier hinkehren den Verstand
Auf höllische Magie, als ein erhabnes Gut.
Dann kommt wohl unserm Reich bald ihre Seel' zugut.
Ich weiß von einem, der heißt Faust, und ist gelehrt
In aller Wissenschaft, daß jedermann begehrt
Zu hören, was er weiß von Erd- und Himmelssachen,
Den führ' ich nun zuerst der Hölle in den Rachen.

Mit seiner Verbreiterung des Prologs hat der holländische Bearbeiter die Bedeutung Fausts so kräftig betont, daß wir im folgenden auf eigentliche Proben seiner Gelehrsamkeit verzichten können, wie sie sich auch der Form der Alexandriner nicht ganz leicht gefügt hätten. Das zeigt sich denn gleich in dem Monologe Fausts, mit dem alle deutschen Faustspiele die eigentliche Handlung beginnen.

Marlowes große Eingangsrede mit ihrer Fakultätenschau fordert zum Vergleich heraus, wobei denn auch die Unterschiede ins Gewicht fallen; doch können wir nicht mit Bruinier [2]) einen grundsätzlichen

[1]) So lautet der Name, nach Koßmanns Vermutung in Anlehnung an die gewöhnliche Aussprache des deutschen Mephostopheles bei den englischen Komödianten. [2]) Zeitschr. für deutsche Philol. Bd. 29, S. 180 ff.

Digitized by Google

Gegensatz zwischen der englischen Dichtung und den deutschen Überlieferungen konstruieren, als wäre in jener vor allem Fausts Forscherdrang, in diesen nur seine äußere Unbefriedigung zum Ausdruck gelangt. Das 16. Jahrhundert weiß überhaupt zwischen reinem Wissensdrange und dem Streben nach Ruhm, Besitz und Genuß nicht scharf zu scheiden; nach der einen wie nach der andern Seite sucht der Mensch seine Grenzen zu erweitern. Auch der Held des Faustbuches schreitet als „dummer, unsinniger Kopf", also aus Hochmut, über die Schranken der theologischen Fakultätsweisheit hinaus, geht von den weltlichen Wissenschaften zur Magie über und endet im „Epikurertum", das mit der „Spekuliererei", immer eng verbunden ist. An diese Auffassung knüpft Marlowe an. Sein Faust ist von vornherein unzufrieden mit seinem Wissen und mit seinem Wirken, er will zum Schein Theolog bleiben, in Wahrheit aber in die Tiefen aller Weisheit vordringen; nur schade, daß die Wissenschaften, deren er eine nach der andern mustert, doch nur oberflächliche Erkenntnis bieten und ihm auch die heiß ersehnte Steigerung seiner Kräfte nicht gewähren; die Zaubercharaktere aber versprechen, ihn zum Herrn der Welt zu machen; wenn Goethes Faust darnach dürstet, „daß er erkenne, was die Welt im Innersten zusammenhält", so schwebt seinem englischen Vorgänger schließlich nur das eine Ziel vor: „*A sound magician is a mighty God.*" In wenige Augenblicke ist da eine Entwicklung zusammengedrängt, die Jahre in Anspruch nehmen könnte. Der deutsche Bearbeiter hat das gefühlt und hat versucht, aus der monologischen Exposition eine dramatische Szene zu machen. Wie Placidius, hält er treuer an der Auffassung des Volksbuchs fest als Marlowe und betont den Gedanken „*Ex doctrina interitus*"; daß er aber die englische Dichtung neben dem Volksbuch im Auge hatte, beweist uns die eigentliche Ankündigung des magischen Studiums in den altertümlichsten, uns überlieferten Fassungen, dem Ulmer und dem Augsburger Spiel [1]):

„Ich habe vieles von der Planeten Eigenschaft gehört und gelesen, daß nämlich *in forma sphaerica* der Himmel rund sein soll; also möchte ich die Beschaffenheit des Firmaments, der Planeten, Aspekten und aller Elemente mich durch die Astrologie recht erkundigen, deswegen habe ich mich resolviert, durch das *Studium*

[1]) Das letztere (bezeichnet mit A) in Scheibles Kloster Bd. 5, S. 818 ff. Die oben angeführte Stelle S. 819.

Digitized by Google

nigromanticum alle meine noch abgehende Wissenschaft zu erlangen" usw.

Diese Begründung stammt aus jenem Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles, das Marlowe an die Stelle der zahlreichen Disputationen des Faustbuchs gesetzt und geschickt mit der für den Teufel so peinlichen Frage nach dem Weltschöpfer geschlossen hatte [1]). Der Deutsche hat die Disputationsszene überhaupt beseitigt und läßt Faust unmittelbar von der Theologie zur Astrologie übergehen; des Umwegs über die andern Fakultäten bedarf es nicht. Faust „ist ein Doctor und bleibt ein Doctor" (U) der Theologie, doch können ihm die *summi honores* seiner Fakultät nicht genügen; er schlägt den Weg zur magischen Wissenschaft ein, dessen einzelne Stationen D pedantisch genug mit lateinischen Floskeln bezeichnet hat; die ganze Szene ist in der Überlieferung recht entstellt, doch glaube ich folgenden Gedankengang nachweisen zu können. Faust ist ein Mensch, und Mensch sein bedeutet Mühe und Arbeit: „*Sicut avis ad volandum, itam homo ad laborandum.*" Doch ist das Streben der Menschen gar verschieden: „*Quod capita, tot sensus*"; hier folgt eine Liste der verschiedensten menschlichen Beschäftigungen, worunter die sieben freien Künste gewesen zu sein scheinen. Faust hat sich der Theologie zugewandt [2]) und in ihr das Höchste erreicht. Doch „*Nemo sua sorte contentus est*". In der Art volkstümlicher Reihendichtungen erbringt D den Beweis: der Bettler möchte ein Bauer sein, der Bauer ein Bürger usw., selbst der Kaiser strebt über seine Würde hinaus; so ist denn auch Faust nicht zufrieden. Noch gibt es Probleme, die er bei der Theologie nicht hat ergründen können; die Geheimwissenschaften verheißen noch neues Wissen; freilich droht Gefahr von dieser Seite, aber „*variatio delectat*". — Diese Gedankenentwicklung wurde nun im Munde der Schauspieler durch Mißverständnisse und durch die Erinnerung an Marlowes Text mannigfach gestört; da wird denn Faust zum Polyhistor; er möchte alles wissen und dies alles verbürgt ihm nur die schwarze Kunst. Im Oldenburger Spiel [3]) hat Faust „alle nur denkbaren Wissenschaften der Welt studiert. Jede Fakultät Deutschlands kennt den Namen

[1]) Vgl. Marlowe, Doctor Faustus, ed. Breymann, V, 652 ff.

[2]) Bruinier a. a. O. Bd. 29, S. 183 meint, er habe als Theolog verächtlich auf die andern Fächer herabgeblickt. Das dürfte sich kaum beweisen lassen.

[3]) Engel, Deutsche Puppenkomödien, Heft 8.

Digitized by Google

Faust". Und ähnliches berichtet der kurze Eingangsmonolog des Niederländers: alles gönnt Faust den Namen eines Gelehrten, doch ist er nicht glücklich; jede Kleinigkeit, die er nicht weiß, droht ihn als nagender Vorwurf um seinen Verstand zu bringen, obwohl er sich bewußt ist, „alle Dinge gelesen zu haben". Sein Ehrgeiz liebäugelt mit der Hölle, und vergebens erfleht er sich Kraft aus der Höhe, um auf dem rechten Wege zu bleiben. Im übrigen kennt Rijndorp, der mehr auf die Sinne als auf den Verstand seiner Zuhörer zu rechnen scheint, keine Fakultätsrevue und keine lateinischen Floskeln; um so stärker betätigt er seine Neigung zum Pathos in der unmittelbar folgenden Auseinandersetzung Fausts mit den Geisterstimmen. Bei Marlowe ertönen die warnenden und lockenden Rufe von der Rechten und Linken erst, nachdem Faust zwei befreundete Magier um ihren Besuch hat bitten lassen; diese Fremden haben aber im deutschen Spiel, wie wir sehen werden, eine andere dramatische Bedeutung erhalten; so setzen hier die Geisterstimmen unmittelbar nach Fausts Entschluß zum nekromantischen Studium ein. Auch hier liegt Marlowes Darstellung zugrunde. Der gute Geist mahnt, das Buch, in dem Faust soeben gelesen, dessen magische Figuren er bewundert hat, beiseite zu werfen und „die Schrift zu lesen"; der böse Geist will ihn bei „*the famous art*" festhalten und verspricht ihm eine Herrschaft über die Elemente auf dieser Erde, wie sie Jupiter im Himmel führt; Faust entwirft daraufhin ein reich ausgestattetes Phantasiebild seiner künftigen Herrlichkeit. D hat diese Szene weiter ausgesponnen; die altertümliche Fassung U läßt uns das wohlberechnete Fortschreiten seiner Handlung noch ahnen. Der Schutzengel warnt den Helden vor der ewigen Verdammnis, der Böse verspricht ihm den Ruhm des gelehrtesten Doktors der Welt; auf näheres Befragen geben sich beide zu erkennen, und jener weist auf die ewige Seligkeit, dieser auf irdische Genüsse hin; ihm fällt Faust zu, denn er will seinen Ehrgeiz, wie seine Sinnlichkeit befriedigen. Diese Szene ist im holländischen Drama umgestaltet: Mitten in seinen selbstquälerischen Grübeleien glaubt Faust zwei Stimmen zu vernehmen; erst nachher treten Mifastofeles und der Schutzengel selber auf und kämpfen um Fausts Neigung in wohlgesetzten, lyrischen Strophen, bis der Held, anders als bei Marlowe, sich entschließt, erst die Freuden der Welt zu genießen und in der Sterbestunde sich wegen seines Heils zu bedenken — jedenfalls kein Zug

Digitized by Google

der deutschen Urfassung, weil er dem Pakte wenig entspricht. Ein kurzer Monolog Fausts leitet dann über zu der Ankündigung zweier Besucher durch Wagner.

Hier weicht die Handlung stark von Marlowe ab, dessen Darstellung sie doch wieder voraussetzt. Im englischen Drama erfreut sich Faust bereits des Besitzes magischer Bücher, vor denen ihn sein Schutzgeist warnt, und die er auf den Rat seiner zauberkundigen Freunde Valdes und Cornelius zum ersten Beschwörungsversuche mit hinausnehmen soll. War doch im Volksbuch davon die Rede gewesen, daß Faust zur bösen Gesellschaft geriet, die heilige Schrift „eine Weile unter die Bank legte" und sich mit geheimnisvollen „Incantationibus" usw. beschäftigte [1]). Auf andere Wege weisen alle Spuren von D, wo der böse Geist Faust zunächst an sich lockt, um ihm dann ein Zauberbuch in die Hände zu spielen.

Das holländische Stück hat die erstaunte Frage Fausts ausgelassen, durch die er in U u. a. andeutet, daß er den Zusammenhang durchschaut: „Studenten, sagst du? Es werden vielleicht Politici von einem guten Freund sein; alles was hier in Wittenberg lebt, ehret Fausten. Wünschen wollt ich, daß mir die zwei Herren bei meinem Fürhaben behilflich sein könnten." Tatsächlich haben die beiden Studenten von Fausts magischem Beginnen bereits gehört und bringen ihm Bücher, die ihm vielleicht dabei nützlich sein dürften; ein alter Zug ist es wohl, wenn sie in U gleich die Warnung hinzufügen, Faust möge seine Seele nicht von dem Teufel fangen lassen — d. h. er soll sich mit der weißen Magie begnügen.

So ersetzt diese Szene bei D zugleich noch eine weitere, die sich bei Marlowe unmittelbar anschließt: zwei brave, im Gegensatz zu den magischen Freunden Fausts charakterisierte Studenten empfinden ein Grauen vor Fausts neuen Studien, sie wollen die Hilfe der Universitätsbehörde anrufen und suchen ihm schließlich ins Gewissen zu reden. Auch bei U treten die Studenten am Schlusse wieder auf — sie sind an Fausts Untergange so gut wie unschuldig. Noch um einen Schritt weiter geht der Holländer. Die Studenten Fabritius[2]) und Alfonzus haben noch nichts von Fausts magischem Be-

[1]) Doch da ist nicht von zwei einzelnen Bekannten die Rede; diese Konzentration des Motivs geht auf Marlowe zurück.

[2]) Dieser Name kommt auch in den böhmischen Faustspielen vor und könnte der deutschen Urfassung angehört haben.

Digitized by Google

ginnen gehört, sie wollen den Allkundigen nur um Rat befragen wegen eines seltenen Buches, dessen Inhalt sie nicht verstehen. Es ist ein Buch, das sich Faust lange gewünscht hat und nun im rechten Augenblick zugestellt bekommt; welches Unheil sie anrichten, ahnen sie nicht; ihre Warnerrolle in den späteren Szenen wird damit um so verständlicher.

Die Beseitigung der eigentlichen Studentenszene Marlowes brachte für D weitere Änderungen mit sich. Faust muß Zeit gewinnen, um sich in die Zauberbücher zu vertiefen. Er ladet seine Gäste in R zum Sitzen ein, sie empfehlen sich; ebenso in U. In den meisten deutschen Fassungen aber treten sie überhaupt nicht selber auf; Wagner überreicht das Buch, das sie gebracht haben, und wird von Faust beauftragt, sie nach Studentenart zu bewirten [1]). Er trägt darauf die Bitte um einen Gehilfen für die Hausarbeit vor: die Ankündigung der komischen Person, die sich gleich darauf mit einem Monologe einführt und dann mit Wagner Streit bekommt, weil dieser den Ankömmling einen „Jungen" nennt. So wird die erste Rüpelszene, die bei Marlowe h i n t e r der Beschwörung liegt, im unmittelbaren Anschluß an Fausts erste Berührung mit der Magie gegeben. Vielleicht motivierte der Held in D seinen Abgang mit der Bemerkung, er wolle ein wenig ins Freie gehen. Das haben fast alle späteren Fassungen fallen lassen, weil die Beschwörungsszene meist in Fausts Studierzimmer verlegt wurde; aber im Straßburger Spiel [2]) ist noch eine Andeutung davon vorhanden, ebenso im holländischen. Freilich hat Faust hier im Anfang der Beschwörungsszene seinen Famulus noch bei sich, um ihm eine schwungvolle Rede über die Zauberingredienzien zu halten, die auch dem Zuschauer auf die Nerven gehen soll. Folglich muß er ihm in der vorhergehenden Szene in einem Atem einen Frühlingsspaziergang vorspiegeln und gleich darauf das zum Zauber Nötige anbefehlen!

Die B e s c h w ö r u n g selber fand in D wie bei Marlowe im Freien statt, was R noch beibehalten hat; eine Neuerung des deutschen Stückes gegenüber dem englischen Vorbild war dagegen die aus den Erfurter Kapiteln des Volksbuchs entnommene Befragung verschiedener Teufel nach ihrer Schnelligkeit; eine Szene, die D ge-

[1]) Daß auf der Bühne eine Kneipszene dargestellt worden wäre, davon kann mich Bruinier nicht überzeugen.

[2]) Abgedruckt im „Kloster", Bd. 5, S. 853 ff.

Digitized by Google

schickt mit der Beschwörungsszene verband; dafür wird das unruhige teufliche Neckspiel des Faustbuches beseitigt, das Ganze erhält festere Form [1]). Nur wußte D die einzelnen Teufel nicht recht zu benennen und nahm Gestalten des Vorspiels herüber, die eigentlich bei Faust nichts zu suchen hatten. Im Volksbuch sind die Schnelligkeitsgrade: „Wie der Pfeil, wie der Wind, wie der Gedanke des Menschen"; hinter dem zweiten wird wahrscheinlich schon D die moderne „Kugel aus dem Rohr" eingesetzt haben. Erst der letzte Grad befriedigt Faust, und im holländischen Stück wird mehrfach darauf Bezug genommen, daß Mifastofeles immer erscheint, sobald Faust nur an ihn denkt. Faust verlangt ein Bündnis auf 30 Jahre, Mifastofeles muß erst seinen Herrn fragen, ob er dem Sterblichen dienen darf. Diesen Zug des Volksbuchs und des Marloweschen Stücks behielt D wahrscheinlich bei, um Fausts Rückkehr in sein Studierzimmer zu motivieren; erst spätere Bearbeitungen stießen sich daran, daß der flinke Geist so viel Zeit brauchte, um sich mit seinem Herrn zu verständigen.

D ließ dem Zuschauer Zeit zum Aufatmen; Wagner und Pickelhäring behaupten das Feld, bis Faust die streitenden Gesellen besänftigt. Dann entsinnt er sich seines Vorhabens und wünscht den Mephistopheles herbei, der sofort erscheint, um den Pakt abzuschließen. Die bei Marlowe voraufgehenden abermaligen Gewissenskämpfe Fausts hat D zugunsten einer strafferen dramatischen Handlung beseitigt; natürlich hat Mephistopheles von seinem Herrn die Erlaubnis erhalten, Faust zu dienen [2]); hatte schon Marlowe Fausts Forderungen nach dem Volksbuch formuliert (eine geistermäßige Erhöhung seiner Kräfte, sowie strengsten Gehorsam und ununterbrochene Nähe des Mephistopheles), so entnahm D dem alten Texte auch die Gegenbedingungen der Hölle: Faust soll die Kirche meiden und sich vor Bekehrungsversuchen hüten; und wie in der Widmannschen Bearbeitung des Volksbuchs (1599) wird noch hinzugefügt, daß er auch keine Ehe eingehen dürfe. Alle diese Punkte, die bei

[1]) Daß ursprünglich der Höllenfürst Pluto als solcher aufgetreten wäre und dann erst Luzifer geschickt hätte, kann ich Bruinier (Zeitschr. f. deutsche Philol. Bd. 30) nicht glauben.

[2]) Bei Marlowe wie im Faustbuch und in den ältesten deutschen Fassungen auf 24 Jahre. Bei Rijndorp verlangt Faust 30 Jahre und erhält 25 zugebilligt; vielleicht hatte schon D, wie so viele jüngere deutsche Stücke, ein wirkliches Markten, vgl. den Zusatz in U: „24 Jahr, nicht länger".

Digitized by Google

Rijndorp noch leidlich gut erhalten sind [1]), bewilligt Faust nach einigem Zögern. Als er unterschreiben will, bildet das Blut auf seinem Arm die Buchstaben H. F. (*Homo Fuge*); zu dieser Warnung, die er von Marlowe übernahm, fügte D noch eine Rede des Schutzgeistes. Das erstere Motiv hat der Holländer aufgegeben; andere Fassungen, z. B. A, haben die ganze Zwischenszene gestrichen. Im übrigen aber hat wohl auch D im folgenden *tabula rasa* gemacht; nichts von den bei Marlowe so breit ausgesponnenen astrologischen Disputationen (s. oben), nichts von Fausts erneuten Reueanfällen, von dem verlockenden Tanz der sieben Todsünden, von dem Einzug in Rom und den tollen Streichen am päpstlichen Hofe, nichts von Fausts Eintreten für den Gegenpapst, den er den Mißhandlungen des siegreichen Feindes entzieht. Faust wird unmittelbar an den Kaiserhof versetzt. Daß die deutschen Fassungen aus leichtverständlichen Rücksichten (oben S. 289) daraus den Hof von Prag u. a. gemacht haben, geht uns hier wenig an: D hielt sich mit Marlowe an den Text des Volksbuchs von 1587, gestaltete aber die bedeutsame Szene selbständig um. In R tritt Karl V. mit seiner Gemahlin Isabella auf; zwei Höflinge, Ferdinand und Octavio, vertreten zugleich jenen Herrn von Hardeck bzw. Benvolio, dem Faust nach dem Volksbuch und nach Marlowe ein Hirschgeweih anzaubert, und der sich später vergeblich an ihm zu rächen sucht; die ganze Handlung ist aber nicht bloß vereinfacht, sondern auch vertieft worden. Isabella warnt vor Teufelskünsten, der Kaiser kann des Herzens Gelüste nicht zähmen. Wie bei Marlowe, erscheint zuerst Alexander der Große, aber der Verfasser hat daneben das Volksbuch aufgeschlagen und belehrt uns, daß nicht der Tote selbst auferstehen, sondern nur ein Teufel dessen Gestalt annehmen könne. Die Gemahlin Alexanders tritt nicht mit auf, und an Stelle des Kampfspiels zwischen Alexander und Darius, das Marlowe eingelegt hatte, erscheint bei R eine Kampfpantomime zwischen Hektor und Achilles [2]). Bei Marlowe enthält sich der Kaiser

[1]) In den späteren deutschen Spielen gibt es viele Variationen durch Mißverständnisse: Faust soll z. B. mit gelehrten Laien nicht verkehren, weil sie Bekehrungsversuche machen könnten; daraus macht das Augsburger Spiel die unsinnige Bestimmung, Faust müsse seine gelehrten Studien aufgeben und dürfe seine Kollegia nicht mehr halten, während sie der Teufel selbst übernehmen wolle; dazu kommt im gleichen Spiel das Bärenhäutermotiv, daß sich Faust nicht mehr waschen oder die Nägel und die Haare beschneiden darf.

[2]) Auch die späteren deutschen Spiele haben diese Vorführungen mannigfach abgeändert.

Digitized by Google

trotz Fausts Warnung kaum, den großen Alexander anzusprechen und in seine Arme zu schließen; dies Motiv hat D augenscheinlich kräftig ausgestaltet[1]): der Kaiser berührt die Erscheinung, erhält einen Schlag ins Gesicht und verstößt Faust von seinem Hofe; die Höflinge beschimpfen Faust, er zaubert dem einen Hirschhörner, dem andern Eselsohren an. So bei Rijndorp. Die deutschen Fassungen haben später die Anwesenheit der Herrscherin und die ungnädige Entlassung des Helden miteinander in Verbindung gesetzt: Faust schmeichelt sich mit seinen magischen Aufführungen bei der Fürstin ein, erregt die Eifersucht ihres Gemahls und muß entfliehen. Bei Marlowe folgt eine ganze Reihe komischer Szenen, die um Fausts Aufenthalt beim Herzog von Anhalt gruppiert werden; D hat damit wohl gründlich aufgeräumt und nur die Geschichte vom ausgerissenen Bein festgehalten; dagegen hat er eine neue komische Szene eingelegt: die lustige Person versucht sich an Fausts magischen Künsten, gerät aber durch die Erscheinung der Teufel schließlich in Verlegenheit. Diese Szenen sind natürlich von den einzelnen Bearbeitern je nach Belieben sehr verschieden ausgestaltet worden; bei Rijndorp zaubert Pekel (= Pickelhäring) mit einem lustigen Genossen Wirt und Wirtin, denen sie ihre Schulden bezahlen sollen, in den Zauberkreis hinein, in dem schließlich auch Wagner und Faust zu unfreiwilligem Tanze gezwungen werden, bis Mifastofeles alle befreit und Faust den Rat gibt, ein andermal besser auf sein Zauberbuch zu achten.

Weniger hatte die holländische Bearbeitung für die nachfolgenden ernsten Szenen übrig. An Stelle der bei Marlowe über das Stück verstreuten Fragen Fausts nach überirdischen Dingen führte nämlich D in teilweis wörtlichem Anschluß an das Volksbuch eine Disputationsszene von wirksamster Steigerung ein; Faust fragt nach der Qual der Verdammten und nach der Beschaffenheit der Hölle; er will wissen, was Mephistopheles täte, wenn er noch zu Gott kommen könnte: „Eine Leiter von Schermessern wollte er hinaufklettern", um zur Seligkeit zu gelangen, antwortet der Böse mit einer volkstümlichen Hyperbel; endlich platzt Faust heraus: „Kann ich noch zu Gott kommen?" Der Teufel, der vertragsmäßig nicht lügen darf und die Wahrheit nicht bekennen will, verschwindet mit Heulen;

[1]) Daß manche Erzähler des 16. Jahrh. in ihrer Art ähnliches versucht haben, beweist noch nichts gegen die Selbständigkeit der Erfindung in D.

Digitized by Google

Faust aber fleht reuigen Herzens den Himmel um Rettung an. Mephistopheles stellt ihm Freuden jeder Art, Krone und Szepter vor Augen, vergebens; erst die Schönheit der Helena vermag Faust von seinen Bußgedanken abzubringen und zur zweiten, endgültigen Verleugnung zu bewegen. Jene Disputation ist zugleich an die Stelle der Szene Marlowes getreten, worin nach dem Volksbuche ein alter Mann Faust zu bekehren sucht, der Teufel aber Faust mit Drohungen einschüchtert und ihm endlich die Helena zuführt. Rijndorp, der Disputationen nicht liebt, ist seines eigenen Weges gegangen. Mephistopheles' lockende Vorführungen im deutschen Spiel erinnern ihn an die frühere Marlowesche Szene von dem Tanze der sieben Todsünden; so läßt er dem schlafenden Faust ein Gaukelspiel vormachen: „Hier wird gesungen und getanzt"; Rijndorps Regisseure und Ballettmeister werden nicht versagt haben. Beim Erwachen ist Faust denn auch fest entschlossen, dem Teufel treu zu bleiben, da doch alles verloren sei. Wir denken an ähnliche Monologe in älteren deutschen Dramen, z. B. im 'Theophilus'[1]; aber während hier eine Bußpredigt genügt, um den Sünder zu Gott zurückzubringen, klopfen Fausts Freunde Fabritius und Alfonzus, die Rijndorp oben so geschickt eingeführt hatte, zunächst vergeblich an: „Es ist zu spät", erwidert Faust, wird aber endlich doch zu heißem Ringen mit Gott und zu ernster Abweisung des Mifastofeles gebracht, bis dieser ihn durch die Erscheinung der Helena der Hölle wieder gewinnt. Rijndorps breite Rhetorik feiert ihre Triumphe:

Was fühlt, was fühlt mein Herz? Der holde Minneblick,
Das liebliche Gesicht, sie zeigen mir mein Glück.
Doch, Faustus, eh' du mußt bereun, bedenk genau,
Welch Unheil hat die Welt erlitten durch die Frau!
Doch kann denn wohl ein Mann bezähmen seine Triebe?
O weh! Mein Herz entbrennt zu ihr in heißer Liebe.
Schließ ich mit dieser Frau in Wollust meinen Lauf,
Bin ich verdammt und geb' die letzte Zuflucht auf.

Natürlich verleugnet Faust seinen Glauben für immer, um der Paris dieser Helena zu werden; daß ihm das schöne Weib nachher entschwindet oder sich in ein ekles Scheusal verwandelt, wie „Frau Welt" in der mittelalterlichen Dichtung, berichten jüngere deutsche Spiele; Rijndorp weiß davon so wenig wie Marlowe oder D, dessen

[1]) Vgl. die Helmstedter Fassung in meiner Ausgabe des mittelniederdeutschen Theophilusdramas, Heidelberg 1908, V, 268 ff.

Digitized by Google

Haltung wir aus U erkennen. — Unmittelbar auf den Genuß von Helenas Schönheit folgte im deutschen Spiel die Katastrophe; Rijndorp kann es sich freilich nicht versagen, hier noch die englische Szene vom Roßtäuscher einzuflicken; der hat bei Faust Pferde gekauft, sie haben sich aber im Wasser zu Strohwischen verwandelt; nun will er den Gaukler zur Verantwortung ziehen; Faust stellt sich schlafend und läßt sich zum Schein von dem ungeduldigen Mahner ein Bein ausreißen. Die Szene verwandelt sich in einen Garten, und ein kurzer Auftritt Pekels bereitet uns auf die Gastmahlsszene vor, mit der Faust von seinen Freunden Abschied nimmt. D hat dies Motiv unmittelbar aus dem Faustbuch entnommen, während Marlowes Held vor den gottesfürchtigen Studenten seine Sünden beichtet, ohne sie doch eigentlich zu bewirten; während des Essens bekennt Faust im deutschen Spiel den erschreckten Freunden (bei Rijndorp natürlich dem Fabritius und Alfonzus) seinen Teufelspakt, und Mephistopheles ruft, wohl hinter der Szene, sein „*Praepara te ad mortem*", um seine Warnung dann mit jedem Glockenschlage dringlicher und schrecklicher zu wiederholen: „*Accusatus es*" — „*Judicatus es*" — „*In aeternum damnatus es*"[1]). Bei Rijndorp aber schrumpft das Motiv zu einem wenig eindrucksvollen „*Berei u Faustus*" zusammen, und wenn die Glocke 12 schlägt, so muß Faust selber zu jedem Schlage eine lyrische Zeile sprechen. Das bleibt so wirkungslos, wie sein immer wiederholtes „*Dat is te laat*" auf die Bekehrungsversuche der Freunde oder der matte Abschiedsmonolog des Helden:

Nun bin ich drauf gefaßt, den Teufel zu erblicken,
Der mich, Weh über Weh! alsbald zerreißt in Stücken.
Hätt' ich das Höllenweib doch nie in meinem Leben
Gesehn, der Himmel hätt' mir meine Schuld vergeben.
O weh! Gedenk' ich nun der ewigen Ewigkeit!
Es ist zu spät, für mich gibt's keine Seligkeit.
Sollt' ich auch tausend Jahr' die Höllenqual erleiden,
Ich wollt' es ohne Scheu ertragen noch mit Freuden —

[1]) Weitere Umgestaltungen des Textes bei den Wandertruppen sind nicht unbegreiflich, wenn wir uns vorstellen, wie viele unter den Prinzipalen und unter den Schauspielern eine halbgelehrte Bildung genossen hatten; sie haben denn auch ältere Magieranekdoten auf Faust übertragen. Wie nach der Sage die paktiererischen Päpste Silvester II. und Alexander VI. vom Teufel durch zweideutige Verträge betrogen werden, so holt Mephistopheles sein Opfer schon nach 12 statt nach 24 Jahren ab, weil er das Jahr zu 365 Tagen berechnet, Fausten aber auch die Nächte gedient habe.

Digitized by Google

Dann säh' ich doch dereinst ein Ende meiner Pein!
Nun aber muß sie, ach! ewig und endlos sein.

Der Höllenrachen tut sich auf, und Mephistopheles erscheint, um die Seele abzuholen, die er sich redlich verdient hat; seine letzten Worte bedeuten zugleich eine Warnung an das Publikum. Da ist nichts mehr von Marlowes gewaltiger Schlußrede mit ihrem Ovidischen „*O lente, lente currite, noctis equi*" übrig, aber wir empfinden auch die bedenkliche Abschwächung des ursprünglichen deutschen Schlusses, wie er uns in U trotz der später eingefügten Alexandriner noch rein und wirkungsmächtig entgegentritt.

Man mag darüber schmälen, daß uns die späteren deutschen Fassungen des Spiels, das im 18. Jahrhundert zu Wien eine zeitgemäße Erneuerung erlebte, in den gewaltigen Schlußszenen durch komische Einlagen fortwährend aus der Stimmung reißen: Hanswurst oder Kasperle erscheint als Nachtwächter, ruft die letzten Stunden aus und kündigt damit Faust das Herannahen der Verdammung an: jedenfalls bedeuten diese Einlagen, wie jeder Leser und Hörer empfindet, für unseren Geschmack keine solche Verirrung wie das Ballett der Geister, mit dem das holländische Stück schließt.

Einen ästhetisch wertvollen Zuwachs der dramatischen Literatur bedeutet der Neudruck von Rijndorps Text jedenfalls nicht, und der Herausgeber ist sich darüber auch durchaus im klaren. Unsere Kenntnis von der Vorgeschichte der deutschen Faustspiele aber und mittelbar auch der Goethischen Dichtung wird reichlich dadurch gefördert, und manche auf Grund der bisher bekannten Texte ausgesprochene Vermutung wird berichtigt oder gestützt. Über das hinaus aber ist die allgemeine Literaturgeschichte Koßmann in hohem Grade verpflichtet für seine zwar nicht abschließenden, aber ergebnisreichen und anregenden theatergeschichtlichen Forschungen.

Zur Ergänzung vgl. jetzt die Einleitung meines Neudrucks: 'Doktor Johannes Faust', Puppenspiel in vier Aufzügen, hergestellt von Karl Simrock. Nach der Ausgabe von 1872 herausgegeben, eingeleitet und um weitere Puppenspieltexte vermehrt = Reclams Universalbibliothek, Heft 6378/79, Leipzig 1922. (Die Beigaben enthalten das Ulmer Puppenspiel und einen fränkischen Text, der um 1900 u. a. zu Würzburg auf der Messe gespielt wurde.) — Ferner verweise ich auf meine Anzeige von Konrad Bittner, Beiträge zur Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust (= Prager Deutsche Studien, 27. Heft, Reichenberg i. B., 1922), welche demnächst in der 'Zeitschrift für deutsche Philologie' erscheint.

Digitized by Google

Beiträge zur Erklärung des 'Urfaust'.[1]

(1922)

1. Goethes Faustdichtung erstreckt sich über zwei Menschenalter: die großen Pausen, von denen die Arbeit unterbrochen wurde, konnten nicht dazu beitragen, das Werk innerlich zu vereinheitlichen, das an sich schon, als Gefäß tiefster Erkenntnisse und kühnster Wünsche seines Dichters, dessen ganze Entwicklung von den Tagen des Sturmes und Dranges über die Höhe des Klassizismus bis zu den Stiltendenzen seines Greisenalters mitmachen mußte. Die Widersprüche und Nähte klaffen noch allenthalben; sie lassen sich wohl überkleistern und hinwegdeuteln im Sinne einer vereinheitlichenden „Erklärung", aber wir tun damit weder dem Künstler und seinem Werke noch uns selbst einen Gefallen [2]). Berechtigt wäre jenes „harmonisierende" Verfahren, wenn Goethe die geringste Anstrengung gemacht hätte, nachträglich die Erzeugnisse so verschiedener Perioden formal einander anzugleichen oder auch nur unter die Herrschaft eines strengen Planes zu beugen; in Wahrheit hat er Prosa und Verse, Knittelreime, Alexandriner, freie Rhythmen, „Jamben" usw. ruhig neben und durcheinander hergehen lassen und hat die einzelnen Szenen (besonders des zweiten Teiles) locker genug an einem Faden aufgereiht.

Jede Interpretation, die wissenschaftlich ernst genommen werden will, muß also, auch wenn sie in der feinsten Analyse der künstlerischen Form gipfeln soll, notwendig auf geschichtliche Grundlagen zurückgehen. Die Faustforschung der letzten Jahre ist sich dessen nicht immer voll bewußt geblieben. Sie hat dafür eine ganze Reihe von neuen Fragen und Aufgaben aufgestellt, die nun doch wieder zu einer erneuten Prüfung an der Hand der Urkunden nötigen. Nichts aber kann die geschichtliche Erklärung des ganzen Werkes auf eine

[1]) Zuerst gedruckt in der 'Germanisch-Romanischen Monatsschrift', Bd. 10, S. 138 ff. und 203 ff.

[2]) Darüber hat neuerdings auch Ben. Croce in seinem eigenartigen Goethebuch (deutsch von J. Schlosser, Wien, Amaltheaverlag, 1921) kräftige und beherzigenswerte Worte gesprochen.

Digitized by Google

gesundere Grundlage stellen als die genaueste Erkenntnis der ältesten Konzeption der Dichtung, mit der sich Goethe doch bei allen späteren Neugestaltungen des Planes unmittelbar oder mittelbar irgendwie auseinandersetzen mußte.

W. Scherer hatte seinerzeit den Versuch gemacht, auf Grund stilistischer Beobachtungen diese älteste Phase der Faustdichtung, die ja Goethe in 'Dichtung und Wahrheit' mit seinem Straßburger Aufenthalt, mit Herders kritischen Einwirkungen und mit der ersten Bearbeitung des 'Götz' in nahe Beziehungen bringt, aus der späteren Dichtung teilweise herauszuschälen und das Fehlende durch kühne Schlußfolgerungen zu ergänzen. Dabei ging er nun von der Szene „Trüber Tag, Feld" aus, die noch in der heutigen Fassung in ihrer aufgeregten, altertümlichen Prosa gleich einem erratischen Blocke wirkt, und die auch auf eine ganz andere Anschauung von Mephistopheles und seinem Verhältnis zum Erdgeist hinzuweisen scheint als die später ausgeführten Teile der Dichtung; außer jener Szene hatte Scherer[1]) eine Reihe von reimlosen, wenn auch z. T. rhythmisch gehobenen Stellen des ersten Teils (und einiger Paralipomena) herangezogen, um daraus das Zustandekommen einer prosaischen Faustdichtung im Winter 1771/72 zu erweisen, die dann als Grundlage der späteren Versbearbeitung gedient haben sollte. Tatsächlich finden wir solche „Prosa" kurz vor dem Erscheinen des Erdgeistes, in der ersten Gartenszene der Gretchenhandlung (an der Stelle, wo Gretchen die Sternblume ausrupft), in Fausts Gottesbekenntnis, in der Domszene und in dem Momentbildchen „Nacht, offen Feld". Auch die Entwürfe Goethes zu einem Disputationsakte sowie zu den Geisterbeschwörungen am Anfang der Kaiserhandlung des zweiten Teils wollte er zum Erweis seiner Behauptung ausbeuten[2]).

Die ganze Hypothese aber schien über den Haufen geworfen zu werden, als Erich Schmidt 1887 jenen glücklichen Fund machte, der so viele Rätsel zu lösen schien, aber nachträglich noch mehr der Rätsel knüpfte; der dem Forscher wichtigste Hilfsmittel an die Hand gab, aber ihn auch auf Abwege verlockte. Irreführend wirkte vor allem der Titel, den man der Bequemlichkeit wegen jenem Szenen-

[1]) Der von der prosaischen Urgestalt der Auerbach- und der Kerkerszene noch nichts wissen konnte.

[2]) Vgl. W. Scherer: 'Der Faust in Prosa'. In der Sammlung „Aus Goethes Frühzeit" („Quellen und Forschungen", Bd. 34), Straßburg 1879.

Digitized by Google

bündel gab: weder konnte es sich hier um „Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt" noch etwa gar um einen 'Urfaust' handeln, obwohl sich dieser Name nun einmal eingebürgert hat und nie wieder auszurotten sein wird. Es handelt sich nur um die uns zufällig in einer leidlich genauen Abschrift erhaltenen Teile derjenigen Faustmanuskripte, die Goethe 1775 nach Weimar mitbrachte, und die er bei der Wiederaufnahme der Dichtung während der italienischen Reise mindestens teilweise vor Augen hatte. Daß es sich hier nicht oder mindestens nicht durchweg um Urkunden aus der Zeit der ersten Konzeption handelt, wird durch eine Reihe von Zeugnissen und vor allem durch den Bestand des Heftchens selbst für jeden unbefangenen Leser bestätigt. Neben der Auerbachszene in ihrer „aufgeknöpften", shakespearisierenden Sprache, worin noch Faust als Hexenmeister eine wirkliche Rolle spielt, neben dem Auftritt „Trüber Tag, Feld" und der Urform der Kerkerszene, neben diesen drei unter sich wieder stilistisch durchaus nicht einheitlichen Prosastücken stehen Knittelversgebilde in Hans Sachsischer Holzschnittmanier und andere voll tiefen, lyrischen Gehalts, stehen die großen Monologe Gretchens, die zu den reifsten Leistungen des vorweimarischen Goethe gehören — Dinge, die sich unmöglich unter einen Hut bringen lassen, die unmöglich nach einem einheitlichen Plan entstanden sein können, mochte dieser Plan der Ausführung jeder einzelnen Szene noch so viel Freiheit lassen. Derartige Gedanken traten in der Literatur immer wieder hervor und werden wohl auf deutschen Kathedern noch viel häufiger ausgesprochen worden sein; jedenfalls nahm doch in eigentlich philologischen Kreisen die Skepsis gegenüber dem 'Urfaust' in den letzten Jahren eher zu als ab [1]).

Aber erst G. Roethe hat in seiner neuen Akademieschrift über „Die Entstehung des Urfaust" [2]) mit der ihm eigenen weiten Umschau, scharfen Kritik und mitreißenden Energie die These verfochten, daß der Faust, gleich anderen Plänen des jungen Goethe, zunächst in einzelnen „Fetzen" gestaltet worden sei, und daß wir in dem 'Urfaust' die Reste einer vorläufigen Sammlung und Redaktion dieser Fetzen vor uns haben. Er hat dabei den Mut bewiesen, auf Scherers vielgeschmähte Ansicht zurückzugreifen, und, ohne sich ihr sozusagen mit Haut und Haaren zu verschreiben, die

[1]) Vgl. die Zusammenstellungen von Pniower im 'Goethe-Handbuch', Bd. 3, S. 460. [2]) Berliner Sitzungsberichte 1920, Heft 32, S. 642 ff.

Digitized by Google

Annahme eines ursprünglichen Prosafaust aufs neue zu vertreten. Aber für ihn ist die Prosafassung nur e i n e Phase in der Entwicklung des ältesten Planes; ihr folgten andere, und jede hinterließ ihre deutlichen Spuren im 'Urfaust'; in jeder verschiebt sich die Auffassung der Hauptfiguren, Fausts, Gretchens und des höllischen Gefährten, in jeder ändern sich auch die Grundlagen und Triebfedern, sowie Tempo und Rhythmus der Handlung. Daß der später von Goethe geplante Disputationsakt zu den ältesten Teilen der Dichtung gehörte und etwa gar die Handlung des Dramas eröffnen sollte, diese Annahme W. Scherers hat Roethe mit vollem Rechte fallen lassen. Nicht das geringste briefliche oder urkundliche Zeugnis spricht für sie; ja, die eigentlichen Universitätsszenen weisen, soweit sie im 'Urfaust' auf uns gekommen sind, aus stilistischen Gründen nicht gerade in diese Zeit, obwohl sie vielleicht schon bedacht wurden — oder auch wohl in anderer Form schon vorhanden waren. Denn wir dürfen ja nie vergessen, daß diejenigen Fetzen, die uns zufällig erhalten sind, gewiß nicht die einzigen waren, und daß mancher späteren Reimszene ursprüngliche Prosaskizzen zugrunde liegen konnten — Roethe denkt sogar mit Scherer daran, daß sie in die gereimten Szenen zum Teil hineinverarbeitet wurden. Nehmen wir aber zusammen, was Roethe unter den Szenen des 'Urfaust' als Überreste des alten Prosafaust gelten läßt, also die Sternblumenszene, Gretchens Monolog „Meine Ruh' ist hin", die Katechisation, die Zwinger- und die Domszene und die Szenen von „Trüber Tag, Feld" bis zum Schlusse, wozu v i e l l e i c h t noch die Beschwörung des Erdgeistes kommt, so mag in diesen Auftritten Fausts ganze Gestalt noch etwas „dünn" erscheinen und noch kein Gegengewicht gegen sein leidenschaftliches Toben in kraftvollem Auswirken seiner genialen Natur gegeben sein; trotzdem kann schon damals seine Gestalt in viel schärferen Umrissen vor Goethes innerem Auge gestanden haben, nur daß es ihm noch nicht gegeben war, sie so rund und voll herauszuarbeiten. Auch hier müssen wir vor allem nach der dichterischen Intention und nach dem künstlerischen Erlebnis des Dichters fragen, was nach Ausdruck verlangte. Es fehlt uns aber nicht an Handhaben, um seinen künstlerischen Absichten nahezukommen.

2. Vor allem hat Roethe selbst mit aller Eindringlichkeit erhärtet, was gewiß gleich dem Schreiber dieser Zeilen so mancher Fachgenosse seit Jahren gelehrt hat: daß der Urfaust in a l l e n seinen Teilen auf

Digitized by Google

ein tragisches Ende, auf eine Höllenfahrt Fausts hinweist, die zwar der Größe nicht entbehren, aber durchaus als Verdammnis empfunden werden sollte.

Mit vollem Recht zieht auch Roethe die Schlußstrophe der Ode 'An Schwager Kronos' heran, um diese Höllenfahrt zu beleuchten. Goethe hat gleich den anderen Stürmern und Drängern (Paul Weidmann kommt hier nicht in Betracht) den „großen Kerl", in dem so viel von seiner eigenen Seele lebte, dem Teufel überliefert, und zwar nicht aus unbeugsamem Trotze heraus, der Zeit und Ewigkeit für ein Leben nach eigenem Kopf einsetzt, sondern im Sinne jener „Generalbeichte", als deren Bruchstücke er alle seine bedeutsameren Schriften später angesehen wissen wollte. Der Maler Müller sprach es ja nachher so klar aus, daß sein Held einer jener „großen Kerls" sein sollte, „der alle seine Kraft gefühlt, gefühlt den Zügel, den Glück und Schicksal ihm anhielt, den er gern zerbrechen wollt' und Mittel und Wege sucht', Mut genug hat, alles niederzuwerfen, was in Weg trat. . . . Ganz zu sein, was man fühlt, daß man sein könnte — es liegt doch so ganz in der Natur . . . Es gibt Momente im Leben, wer erfährt das nicht, hat's nicht tausendmal erfahren, wo das Herz sich selbst überspringt; wo der herrlichste, beste Kerl, trotz Gerechtigkeit und Gesetze absolut über sich hinausbegehrt." Von anderen, ähnlichen Typen der Sturm- und Drangdichtung unterschied sich nun die Faustgestalt dadurch, daß ihr von dem dämonischen Gesellen die Macht verliehen wurde, ihren Kampf gegen die „Konvention" in der Welt bis zum äußersten durchzuführen und die Grenzen des Menschlichen zu überspringen, um dann am Ende der Laufbahn schaudernd ihre Bedingtheit zu erkennen. Zudem aber gab der Stoff das fruchtbare Motiv her, daß die Magie, zu der die edelsten Triebe des Helden hindrängen, mit allem Hohen und Übersinnlichen auch alles Gemeine und Niedrige in ihm entfesselt: die ewige Tragödie des „Übermenschen" in einer ungeheuren, die Grenzen des Irdischen weit überschreitenden Auftreibung.

Von dieser Seite her, nicht etwa um der „kuriösen", schauerlichen oder komischen, rein stofflichen Wirkung willen haben die Stürmer und Dränger den Stoff ergriffen. Faust ist ihnen nicht der zaubernde Landstreicher des 16. Jahrhunderts, der seinen mediumistischen Anlagen mit plumpem Schwindel nachhalf, auch nicht der „Erzschwarzkünstler" im warnenden Sinne des alten Faustbuchs, er ist der Magier in der vollen Auswirkung seiner leidenschaftlichen

Digitized by Google

Seelenkräfte unter irdischen Verhältnissen. Niemand konnte es besser wissen als Goethe auf Grund seines eindringenden Studiums der großen Magier des 16. Jahrhunderts, der Schriften Jakob Böhmes und der Offenbarungen Swedenborgs, daß die „gewürdigten Seher" aller Zeiten die furchtbaren Gefahren des magischen Beginnens für Geist und Seele des großen Menschen voll erkannt hatten. Wenn auf primitiver Geistesstufe Religion und Magie sich so zueinander verhalten, daß die eine dem ursprünglich in der Seele wurzelnden Triebe zur demütigen Hingabe, die andere dem ebenso ursprünglichen trotzigen Ich-Willen entspringt, wenn dann weiterhin religöses Empfinden, Kult und Lehre immer wieder magischen Einflüssen ausgesetzt gewesen und oft genug von ihnen überwuchert worden sind (wie es die Entwicklung des Gebetes und des Opfers zeigt) [1]), so wird nun, auf der vollen Höhe der naturphilosophischen oder metaphysischen Spekulation, die „Magie" zur Religion, wenigstens ihrer innersten Geisteshaltung nach. Immer wieder mahnen die Agrippa und Paracelsus, die Böhme und Swedenborg den Adepten zur demütigen Selbstbeschränkung, und mit tiefer Entrüstung weisen Männer wie Trithemius einem Jörg Faustus die Tür. Freilich, sie alle hatten ihren Frieden nur, soweit sie sich in ihrer Zelle hielten, und verspürten die schwersten Verlockungen, sobald sie sich dem Treiben der Welt überließen oder ihre geistige Übermacht auf dem Gebiete der angewandten Naturwissenschaft zu betätigen suchten. Die Frucht tiefster Enttäuschungen und Selbstquälereien, der Ausdruck der endgültigen Flucht in den Kirchenglauben hinein ist Agrippas Schriftchen „De incertitudine et vanitate omnium scientiarum".

Halten wir nun dazu die Entwicklung, die der junge Goethe den „rohen, wohlmeinenden Selbsthelfer in wilder, anarchischer Zeit" durchmachen ließ, und die den strahlenden Götz zuletzt als den wortbrüchigen Anführer meuternder Bauern zeigte; blicken wir auf seinen Aufriß der Mahomethandlung in „Dichtung und Wahrheit" (Buch 14), der doch mindestens ein wichtiges Motiv seiner Jugenddichtung richtig herausarbeitet [2]), dann wissen wir, wie nahe ihm die

[1]) Vgl. oben S. 227 ff.

[2]) Der Faustdichter hat es später mit den Versen umschrieben:

„Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen,
Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an;
Wenn wir zum Guten dieser Welt gelangen,
Dann heißt das Beßre Trug und Wahn."

Digitized by Google

tragische Darstellung eines übermenschlichen, also auch eines magischen Lebenslaufs auf abschüssiger Bahn liegen mußte. So bestätigen unsere Ausführungen von einer anderen Seite her die Beweisführung Roethes: dieser Faust mußte zur Hölle fahren. Tragische Pläne, an denen sich dieser Absturz des Geistesmenschen aus der strahlenden Helle in die tiefe Nacht der Leidenschaft oder in verabscheuungswürdige Notzwangshandlungen minder klar herausarbeiten ließ, blieben liegen, wie jener „Sokrates"-Entwurf, von dem Goethe an Herder gegen Ende 1771 berichtete. Der „philosophische Heldengeist" auf der einen Seite und auf der anderen „das pharisäische Philistertum der Meliten und Anyten, die Ursache nicht, die Verhältnisse nur der Gravitation und endlichen Übergewichts der Nichtswürdigkeit" — das hätte allenfalls eine sentimentale Rührtragödie gegeben, aber keine erschütternde Darstellung eigener Seelenqualen, wovon Goethe selbst einem Herder nichts zu sagen wagte. Wir sprechen hier von der Intention des jungen Dichters, von dem, was sein Herz erfüllte, was den langen Weg durch den Kopf zur schreibenden Hand noch nicht gefunden hatte, und woneben die tatsächlich zuerst niedergeschriebenen Stücke sich blaß genug ausnehmen mochten. Freilich, ganz hätte wohl auch hier der Kampf mit den Erbärmlichkeiten der Umgebung nicht fehlen dürfen, und irgendeine Art von Universitätssatire dürfte dem ursprünglichen Plan nicht gefehlt haben. Ich glaube, wie gesagt, nicht mit W. Scherer, daß die Handlung des „Prosafaust" mit einem Disputationsakt einsetzen sollte, aber ich halte, gegenüber dem beweislos vorgetragenen Widerspruch Erich Schmidts, mit Scherer daran fest, daß wir irgendwie mit den vielumstrittenen Versen (6231 ff.) in der „Mütterszene" als einem Nachklang längst vergangener Zeit rechnen dürfen.

Die eigenwillige Betrachtung des zweiten Teils der Faustdichtung in dem Goethebuch von Croce, die zu scharfer Nachprüfung herausfordert, aber doch wieder eine Reihe von neuen Gesichtspunkten eröffnet, zeigt uns jedenfalls, wie der gealterte Dichter mit souveräner Freiheit die Szenen der Dichtung am lockeren Faden aufreihte, wie er aus der ungeheuren Fülle der Möglichkeiten eines solchen Lebens jeweils die ihn reizenden Situationen auswählte und die Szenen und Akte in sich selbst abrundete, ohne auf strengste Verkettung der einzelnen Teile unter sich zu achten — ganz in dem Freskostil eines

Digitized by Google

Dramatikers, der mit großen Perspektiven arbeitet, und dem das mitgerissene Publikum nicht jede kleine Anspielung, nicht jedes frei aufsteigende Motiv sorgfältig nachrechnet. Und wie bei der Ausführung der Helenahandlung sicherlich alte Motive, wie der Todeswille der Heroine, nur in geläuterter Form wieder aufgenommen wurden, als es an die Ausführung ging, so schöpfte der Dichter anderwärts aus dem Schatze aufsteigender alter, zeitlos gewordener Erinnerungen. Wie er einen Balladenstoff Jahrzente lang mit sich herumtragen konnte, um ihn endlich zu „gestalten", so griff er hier, wo es sich darum handelte, dem Gedanken der Einsamkeit den schreckhaftesten Ausdruck zu geben, nach einem Motiv, das einer viel früheren Epoche seiner Faustdichtung entstammte, das aber für ihn so gut zu dem einmal bereitliegenden, nach Möglichkeit zu nutzenden Material gehörte wie die in derselben Szene erwähnte „Hexenküche". Daher jene Verse, die im übrigen nicht den geringsten Anhalt innerhalb des Dramas haben, wie es uns nun einmal vorliegt:

„Mußt' ich nicht mit der Welt verkehren?
Das Leere lernen, Leeres lehren? —
Sprach ich vernünftig, wie ich's angeschaut,
Erklang der Widerspruch gedoppelt laut;
Mußt' ich sogar vor widerwärtigen Streichen
Zur Einsamkeit, zur Wildernis entweichen
Und, um nicht ganz versäumt, allein zu leben,
Mich doch zuletzt dem Teufel übergeben."

Diese Verse aber geben zugleich die willkommene Deutung jener Anspielung des Mephistopheles; „Wär' ich nicht, so wärst du schon von diesem Erdball abspaziert" (V. 3270 f.). Wir brauchen kaum anzunehmen, daß Mephistopheles einem tatsächlichen Selbstmordversuche Fausts ein Ende machen sollte — Faust hieß den höllischen Begleiter einfach willkommen, weil er ihn vor dem grauen, öden Einerlei des Alltags, vor der Universitätskabale und vor allem rettete, was ihm zuletzt die Kehle zugeschnürt hätte. Wie heißt es beim Maler Müller? Sein Faust ist ein Kerl, der „Wärme genug in seinem Busen trägt, sich in Liebe an einen Teufel zu hängen, der ihm offen und vertraulich entgegentritt."

Zu diesen Schlüssen auf die Motive des ältesten Planes treten andere; Roethe hat in seiner Abhandlung jene mehrfachen Versicherungen Goethes übergangen, daß die Helena zu seinen ältesten dichterischen Konzeptionen gehöre, daß sie „älter" sei als die 1776

Digitized by Google

gepflanzten Bäume in seinem Garten am Stern, daß sie also jedenfalls schon in der vorweimarischen Faustdichtung ihre Rolle spielen sollte [1]). Im 'Urfaust' aber tritt sie nicht auf, und mit keiner Silbe ist auf sie hingewiesen; ist sie durch Gretchen verdrängt worden?

Oder beabsichtigte der Dichter eine Fortführung der Handlung über die Gretchenepisode hinaus? Das vielumstrittene Paralipomenon 49 [2]) scheint für das letztere zu sprechen. In dieser Skizze aus dem Jahre 1824, die für das 18. Buch von „Dichtung und Wahrheit" bestimmt war und dem Leser einen gewissen Abschluß der Fausthandlung an Stelle des zweiten Teils geben sollte (an dessen Vollendung der Dichter damals verzweifelte), versetzte sich Goethe doch bis zu einem gewissen Grade in die „gotische" Auffassung des Helden zurück, wie sie seinen Jugendplan beherrscht hatte. Daher die realistische Ausmalung der Kaiserhandlung und des Beisammenseins mit Helena. Aber freilich, diese knappe Erzählung setzt das Vorhandensein des ersten Teils und damit der „Gretchenhandlung" voraus und scheut sich gar nicht, die eine Frauengestalt zur anderen einfach hinzuzufügen — mit jener bequemen Art der Komposition, wie sie eben dem gealterten Dichter eigen war. Daß nun in der Kaiserhandlung des Paralipomenons, die noch deutlich an die Faustbücher erinnert, und in der Geschichte von Helenas magischem Ringe uraltes Gut aufbewahrt sei, ist durchaus denkbar. Die Frage ist nur, wie an der Hand dieser Motive jener Abstieg Fausts bis zu seiner Höllenfahrt geschildert werden könnte. Der Schluß der Erzählung gibt nur eine vielsagende Andeutung: Faust „entläßt den Mephistopheles und Castellan, führt Krieg mit den Mönchen, rächt den Tod seines Sohnes und gewinnt große Güter". Alles andere sollten die aus seinem Nachlaß zu veröffentlichenden Stellen des zweiten Teiles ergeben, und wir dürfen nicht zweifeln, daß sie auch den Untergang unschuldiger Menschen in der Art von Philemon und Baucis durch Fausts Herrschsucht geschildert haben würden. Das Hab- und Herrschsuchtmotiv sollte sicherlich von Anfang an die Faustdichtung beleben, als natürliche Auswirkung seiner magisch gesteigerten Kräfte und Fähigkeiten. Es hätte sich wohl auch vorzüglich mit jener Luziferischen Anschauung des sich selbst absolut setzenden Helden vertragen, die uns 'Dichtung und Wahrheit' nahelegt.

[1]) Belege bei Gräf: Goethe über seine Dichtungen, 2. Teil, Bd. 2, S. 339, Anm. 1. [2]) In meiner Faustausgabe; Nr. 63 bei Erich Schmidt.

Digitized by Google

Nur fragt es sich, ob es genügt haben würde, um Goethe, der unter ganz anderen innerlichen Qualen litt, poetisch zu entlasten. Was ihn drückte und zeitlebens gedrückt hat, geht aus der Darstellung der Marien im 'Götz' und 'Clavigo' zur Genüge hervor. Die Tragödie der Verlassenen erfährt aber in der Gretchenhandlung eine ungeheuere Steigerung — so stark, daß wir geneigt sind, sie nicht in die allernächste Nähe der Weislingen-Tragödie zu stellen. Vor allem: in ihr erscheint eben Faust als ein zwischen Antrieben verschiedener Art hin und her gerissener, gesteigerter Weislingen, während seine magische Rolle ihn viel eher in die Nähe des Götz von Berlichingen rückt, der in seiner Art auch die Grenzen des Individuums verrücken will. In Wahrheit sind hier zwei Typenreihen zusammengeschlagen: dieser Götz wird auf seinem Wege unter der Einstellung auf irdische Verhältnisse allmählich zum Weislingen. Das wird noch kaum für jene Urgestalt gegolten haben, die Goethe nur in seinem Kopfe mit sich herumtrug, ohne etwas davon aufzuschreiben, und die gerade darum der schriftlichen Fixierung widerstrebte, weil hier noch kein fester Zusammenhang zwischen Erlebnis des Menschen und dem Schauen des Dichters Goethe erreicht war. So sind wir geneigt, die prosaischen Gretchenszenen [wenn wir mit Carl Enders [1]) und mit Roethe die Dreiheit „Trüber Tag, Feld", „Nacht — offen Feld" und „Kerker" als geschlossene Masse auffassen] auch nicht gerade als die älteste Schicht der Dichtung anzusprechen, sondern bereits eine Neuerung darin zu sehen, die sich aber doch noch der Prosa als Ausdruck bediente.

Nun ist aber die Frage noch nicht erledigt, wie sich Goethe in jener ersten Zeit die dämonologischen Voraussetzungen der Handlung gedacht habe. Auch Roethe legt großes Gewicht auf die viel besprochene Anrede Fausts an den Erdgeist, der ihn „an den Schandgesellen geschmiedet habe". Ganz ähnlich klagt er ja später in der Szene „Wald und Höhle", daß der „erhabene Geist" ihm den leidigen „Gefährten gegeben" habe, den er schon nicht mehr entbehren könne. Diese Szene ist erst im 'Faustfragment' von 1790 hinzugekommen, und der große Monolog verrät seine Entstehung in der italienischen Zeit mit jeder Silbe. Für diese Dichtung aber kann von einer Entsendung Mephistos durch den Geist schlechterdings keine Rede sein (oder mehr sein): daß Faust den Bösen an seiner Seite als einen

[1]) C. Enders: Die Katastrophe in Goethes Faust, Dortmund 1905.

Digitized by Google

Sendling des Erdgeistes a n s i e h t, ist genau so gut tragische Täuschung, wie seine ganze, egozentrische Naturanschauung in dieser Szene auf jener Luziferischen Einstellung beruht, die ihm nicht zu dauernder Beglückung verhelfen kann. Ganz ebenso läßt sich aber auch in der Szene „Trüber Tag, Feld" die angezogene Stelle aus einer Selbsttäuschung Fausts erklären, die seinem Hochgefühl schmeichelt und seine Verantwortung mindern soll; es wäre auch nicht ausgeschlossen, daß sich Mephistopheles dem unter der Abweisung des Erdgeistes verzweifelnden Faust mit einer entsprechenden Lüge vorgestellt hätte — einer Lüge, die immer noch so viel Wahrheit haben konnte, daß er als Vertreter zerstörender Kräfte auf dem Erdenrunde so gut unter der Botmäßigkeit des Erdgeistes stand wie irgendwelche aufbauenden, helfenden, fördernden Geister.

So k a n n man die Stelle jedenfalls auffassen, wenn man den 'Urfaust' von 1775, wie er nun einmal gedruckt vorliegt, zu einer leidlichen Einheit zusammendenken will. Eine ganz andere Frage aber ist es, ob nicht in der tatsächlich sehr altertümlichen, auch in der Sprache an den Urgötz noch erinnernden Szene „Trüber Tag, Feld", die sicherlich zu dem Allerersten gehört, was Goethe an der Gretchenhandlung dichtete (und warum sollte er sie nicht gleich in ihrer Rückwirkung auf den Helden anfassen?), daß hier wirklich noch Reste einer Auffassung vorhanden sind, die späterhin fallengelassen wurden. Ob an Stelle des Erdgeistes anfangs der Höllenfürst Luzifer stehen sollte? [1]) Ich glaube kaum, denn wenn dieser Name als mythologische Anspielung im 'Urfaust' einmal erwähnt wird — g e s t a l t e n hätte Goethe ihn doch nur in dem Sinne können, der ihm aus Jakob Böhme und aus anderen magischen Schriften (besonders Wellings 'Opus mago-cabbalisticum') wohlbekannt war, und der auch uns aus jener kosmogonischen Darstellung in 'Dichtung und Wahrheit' vertraut ist. Das wäre aber ein ins Ungeheure gesteigerter Faust gewesen, nicht ein Gegenstück zu ihm, vor dem er zusammenbrechen mußte. Freilich, auch im alten Buche erleidet Faust eine solche Niederlage vor dem erscheinenden Höllenfürsten, aber sie ist rein dynamischer Art. Wir müssen annehmen,

[1]) Daran denkt auch K. H o l l: Ein Faustproblem. German.-Roman. Monatsschrift, Bd. 9 (1921), S. 309 ff.

Digitized by Google

daß Goethes Faust gleich im Anfang seiner Laufbahn von der Höhe und Würde der Erscheinung, von der über jede Affektanwandlung erhabenen, in sich ruhenden Geistesmacht bis ins tiefste erschüttert werden und eben danach mit dem Geiste niederen Ranges vorliebnehmen sollte. Hier schlossen sich Vorstellungen der älteren Magier von neckisch-hilfreichen, aber auch schrecklichen tellurischen Elementargeistern, weiterhin von dem Archeus der einzelnen Weltkörper, von dem das Gewand der Gottheit webenden Genius und endlich Swedenborgische Visionen zusammen zu einem Bilde von unerhörter Schönheit und Kühnheit, eben zu Goethes 'Erdgeist', an dem die ganze ältere magische Literatur Anteil hat, und der doch aus keiner anderen Quelle letzten Endes „abzuleiten" ist als aus Goethes Phantasie: das ins Grenzenlose gesteigerte Abbild dessen, was Faust als allseitig begrenzter und bedingter Erdenbürger mit aller Sehnsucht niemals erreichen kann. Die Ablehnung durch diesen hohen Geist und der Hinweis auf einen niederen, ebenfalls beschränkten — und in der Beschränkung tückisch zerstörenden Dämon konnten nun wohl in dem ursprünglichen Plan enger miteinander verbunden sein als heute, wo die Schlußworte des Erdgeistes Ironie und Warnung zugleich enthalten können, aber nicht müssen.

Nie außer acht lassen dürfen wir, daß in alten Faustüberlieferungen der Held zunächst einen Höllenfürsten im Freien beschwört, dessen Anblick er nicht zu ertragen, den er auch bei einer zweiten Erscheinung im geschlossenen Raum nicht in eine menschliche Gestalt zu bannen vermag, und daß dieser ihm dann erst den Mephistopheles als „spiritus familiaris" zuordnet. Es liegt nahe, an einen ähnlichen Gang der Ereignisse im ältesten Plan Goethes zu denken; aber für den 'Urfaust' von 1775 dürfen wir kaum mehr damit rechnen, und die diabolische Natur des höllischen Gefährten sollte, gerade im Gegensatz zu dem „großen, herrlichen Geist", gewiß von Anfang an stark betont werden. Daß Mephistopheles sich Faust *zuerst* in Hundsgestalt genaht hätte, geht aus der Prosaszene des 'Urfaust' jedenfalls nicht hervor: er vergnügte sich nachher daran, Faust in einer seiner „Lieblingsgestalten" zu begleiten und unterwegs harmlosen Wanderern (auch hier muß nicht notwendig an Faust selbst gedacht werden!) allerlei Schabernack in koboldmäßiger Art zu spielen. Freilich würde aus dem mysteriösen Brief Boies, den Rößler

Digitized by Google

1866 in einer norddeutschen Zeitung gelesen haben will [1]), den aber seitdem kein Menschenauge wiedererblickt zu haben scheint, ein anderer Sachverhalt hervorgehen. Danach hätte Goethe schon in vorweimarischer Zeit so etwas wie die Osterspaziergangsszene beabsichtigt, deren Anfänge ja auch von Pniower u. a. immer wieder in die Jugendzeit Goethes zurückverlegt worden sind; und hier zieht Mephistopheles tatsächlich zuerst in Pudelgestalt die Aufmerksamkeit Fausts auf sich. Aber das gehört schon einer viel späteren Phase der Dichtung an — einer Zeit, wo Goethe zwar jene Äußerung in „Trüber Tag, Feld" beibehalten, aber eben nur in dem oben gekennzeichneten Sinne deuten konnte.

So bliebe für die älteste Phase der Dichtung etwa folgendes bestehen: Verzweiflung Fausts an den Schranken des Fakultätswissens und an der Erbärmlichkeit der akademischen Verhältnisse, Beschwörung des hohen Geistes, Ablehnung und Verweisung an Mephistopheles, verschiedenartige Abenteuer, von denen wir nichts Genaues sagen können, Kaiserhandlung, Verkehr mit Helena, Gewaltherrschaft, Höllensturz. Hier fehlte noch jede persönliche Verschuldung Fausts im Sinne der Weislingenhandlung. Von einem Treu- und Vertrauensbruche konnte doch wohl gegenüber dem Schatten der griechischen Heldenfrau nicht die Rede sein. So erlangte die Fauthandlung erst dann ihre volle tragische Wucht, als die Heroine hinter dem deutschen Bürgermädchen zurücktrat, um vielleicht fürs erste ganz aus dem Faustplane zu verschwinden.

Eine Frage aber bleibt noch zu erledigen: Gehörte zu den akademischen Anfangsszenen auch das Gelage in Auerbachs Keller? Die Frage ist neuerdings durch Pniower im Anschluß an Roethes Kritik neu erörtert worden [2]). Daß das Rattenlied in unserer Szene aus dem Jahre 1775 stammt, wird mit Rücksicht auf sehr deutliche Anklänge an einen Brief vom 17. September von beiden Forschern angenommen, und wir können uns ihrer Datierung nur anschließen. Eine andere Frage ist, ob das Flohlied des Mephistopheles durch eine Schubartsche Fabel 'Hahn und Adler' beeinflußt ist, die erst Ende

[1]) Daß es sich um bloßen Irrtum oder Halluzination handle, vermag ich nicht zu glauben. Vgl. E. Schmidt: Urfaust, 5. Aufl., S. LXIV.

[2]) O. Pniower: Die Szene „Auerbachs Keller" in Goethes Urfaust (Funde und Forschungen, eine Festgabe für J. Wahl. Leipzig, Inselverlag, 1921), S. 78 ff.

Digitized by Google

1774 im Druck erschien. Roethe sieht auch darin einen späteren Einschub und will die Prosa der Auerbachszene seiner „zweiten Phase" einreihen. Für Pniower aber steht und fällt die ganze Szene mit eben diesem Liede, und sie müßte demnach 1774 geschrieben sein, wenn jenes wirklich auf Schubarts Erzählung zurückwiese; diese Beziehungen bestreitet er aber und nimmt einen von Schubart unabhängigen Einfall Goethes an. Das letztere ist mir nicht sehr wahrscheinlich; die Ähnlichkeit beider Dichtungen ist zu groß, und die Umdichtung überlieferter Motive liegt bei Goethe immer sehr nahe. Aber darum braucht die ganze Szene noch nicht so weit heruntergerückt zu werden. Nicht das Flohlied, sondern irgendein selbständiges „Bummellied" ist ein unentbehrlicher Bestandteil des Auftritts; nur so viel geht auch für mich aus Pniowers Ausführungen hervor. Es ist sehr leicht möglich, daß Goethe ein älteres Lied durch die muntere Flohfabel ersetzt hat, oder daß er ursprünglich eine Lücke offengelassen hatte, weil ihm nichts Geeignetes einfiel. Jedenfalls dürfen wir von hier aus nicht die Entstehungszeit der ganzen Szene bestimmen wollen. Mit Recht aber rückt Pniower die Prosa, die hier gesprochen wird, in die nächste Nähe jener Shakespeareschen 'Quibbles', die Goethe nach eigenem Geständnis gerade in seiner Straßburger Zeit mit seinen Gesellen nachzuahmen liebte. Der dicke Siebel erinnert zudem deutlich an Fallstaff, und seine Schimpfereien mit Faust unmittelbar an die Szenen II 3 und 9 im ersten Teil 'Heinrichs IV.' [1]). Was Pniower [2]) als „prägnante Knappheit", als „Streben nach Gedrängtheit" kennzeichnet, kehrt übrigens zum guten Teil auch in der Szene „Trüber Tag, Feld" wieder, so gleich im Anfang die Ausrufe ohne Verba. Im übrigen muß man bedenken, daß diese „stilistischen Besonderheiten", die „in der Goethischen Prosa vereinzelt dastehen", eben die Sprache der „nassen Knaben" wiedergeben sollen und unter das Kapitel der charakterisierenden Sprachformen gehören, wie sie Goethe ja auch bei den Zigeunern oder bei den meuternden Bauern im 'Gottfried von Berlichingen' angewandt hat, um nur einiges zu nennen. Sprachlich-stilistische Bedenken gegen die sehr frühe Datierung der Szene bestehen jedenfalls nicht, und daß Faust hier selber als Hexenmeister auftritt und an dem wüsten Treiben der Kneip-

[1]) Vgl. Wielands Gesammelte Schriften, Berliner Akademieausgabe, 2. Abt.: Übersetzungen, Bd. II, S. 498 ff. und 505 ff.

[2]) a. a. O. S. 88.

Digitized by Google

gesellen teilnimmt, würde gut dazu passen, daß sein Bund mit dem Teufel alsbald das Niedere in ihm hervorlockt. Ob demgegenüber seine weitere Entwicklung (am Kaiserhofe usw.) ein Aufsteigen innerhalb der Sinnlichkeit oder bloß eine Verfeinerung seiner Genüsse bedeuten sollte, läßt sich mit Sicherheit nicht sagen. Jedenfalls hätte ich keine Bedenken, die Auerbachszene in ihren Grundzügen der ersten Phase der Dichtung zuzuweisen. Der wohlberechnete Aufbau der Szene, den Pniower in seiner neuen Arbeit so beredt auseinandergesetzt hat, spricht nicht dagegen, stimmt vielmehr zu der Technik einiger Götzszenen, die in ihrer Art kompositionelle Kunstwerke sind (Man vgl. die Trinkszene am bischöflichen Hofe zu Bamberg.)

3. Sehr bald, noch ehe Goethe von der Prosa zum Knittelvers überging, muß dann die Gretchenhandlung in Angriff genommen worden sein. Ich stehe nicht an, mit Roethe (und Enders) die drei letzten Szenen des Urfaust für ein zusammenhängendes Szenengefüge anzusehen. Fast hätte dieser „Fetzen" in der Fausttragödie, so wie er ist, für sich bestehen können; die ersten Worte der Szene „Trüber Tag, Feld" enthüllen schlechterdings alles, was zum Verständnis der Kerkerszene gehört, alles, was für Fausts Zusammenbruch vor der Türe des Gefängnisses notwendige Voraussetzung ist. Ein typischer Fall: „Sie ist die Erste nicht". Erst allmählich stellen sich, in der Schlußszene, die persönlichen Werte von Fausts Opfer heraus, aber auch diese Charakteristik ist nur in kurzen Andeutungen gehalten, die aus der geistigen Umnachtung hervorblitzen. Aber Goethe hatte wohl damals schon die Absicht, Fausts Seele mit einer weiteren Schuld zu belasten, wie V. Michels neuerdings mit Recht betont hat[1]): Mephisto spricht in der großen Streitszene von Fausts Blutschuld, Gretchen fühlt im Kerker an seiner Hand das Blut ihres Bruders. Daß der Kampf zwischen Faust und Valentin szenisch dargestellt werden sollte, läßt sich kaum bezweifeln. Damit ist aber nicht gesagt, daß die Knittelreimfassung so alt ist wie die Prosaszenen; Goethe nahm sie eben erst später in Angriff.

Michels muß ich auch darin zustimmen, daß Gretchens Monolog am Spinnrad, die Zwinger- und die Domszene stilistisch eng zusammengehören und einer viel späteren Entstehungszeit zuzuweisen sind (s. u.). Und wiederum muß ich ihm Beifall geben, wenn er das

[1]) V. Michels: Das Motiv des Schlaftrunks im Urfaust. „Funde und Forschungen" (Festgabe für Julius Wahle, Leipzig 1921), S. 63 ff.

Digitized by Google

zwar aus Richardson stammende Schlaftrunkmotiv und ebenso den Tod der Mutter für die älteste Phase der Gretchentragödie in Anspruch nimmt, ihre ursächliche Verbindung aber ableugnet. Aus Gretchens Irrereden geht nur hervor, daß die Mutter tot ist, und daß sie schlief (nach meiner wie Enders' Erklärung: „schlafen mußte"), als die beiden Liebenden „sich freuten beisammen"; es ist sehr wahrscheinlich, daß die Schande der Tochter ihr Ende herbeiführen und daß ihr Tod wieder die Gefallene in die Verzweiflung treiben sollte, wie Faust an der Kerkertür Gretchens verzweifelt — nur daß ihr Weg zuletzt zu Gott, der seine zum Teufel führt. Daß die Katechisationsszene mit ihrer vielsagenden Andeutung: „Es wird ihr hoffentlich nicht schaden" und vollends die Domszene mit ihrer unmittelbaren Anklage („Die durch dich sich in die Pein hinüberschlief") nicht in diesen Zusammenhang gehören, liegt auf der Hand. Die „Prosa" in Fausts Gottesbekenntnis kann nichts dagegen beweisen: sie ist mit ihrem rhythmischen Schwunge von ganz anderer Art als diejenige der Schlußszene[1])! Dasselbe gilt von der Prosa vor dem Erscheinen des Erdgeistes und in der „Sternblumenszene", worin ja Scherer Spuren der ältesten Fassung erblickte. Ich sehe auch schlechterdings nicht ein, warum Goethe Brocken alter Prosa mitten in spätere Versszenen unverarbeitet hätte hinübernehmen sollen; für sich könnten jene Prosastellen doch wohl überhaupt nicht bestehen, auch als „Fetzen" kaum, höchstens als rasch notierte Einfälle. Solche aber waren leicht zu versifizieren! Mir scheint, daß Goethe immer zu dieser rhythmischen Prosa griff, wenn er zeigen wollte, wie der Sprecher sich über die gewöhnliche Linie seines Lebens erhebt und vor dem Unendlichen in Wonne oder Ehrfurcht durchschauert.

4. Immerhin, wir haben mit einer ursprünglichen Prosafassung in zwei zeitlich geschiedenen Abschnitten zu rechnen. Faust ist der zur Hölle verdammte Magier, Mephistopheles sein Verführer, sein böser Dämon, Gretchen das Opfer beider. Die düsteren Töne herrschen vor, und die kreischende Komik der Auerbachszene läßt keine

[1]) Daß dies Bekenntnis nicht von Lavater beeinflußt ist, wie Andler (Revue Germanique I) annahm, sondern umgekehrt Lavater durch Goethe angeregt wurde, hat Roethe S. 657 sehr wahrscheinlich gemacht. Aber auch das weist nur auf den Ursprung der Szene vor dem Herbst 1774 hin. Und warum sollte sich Goethe des katechisierenden Pfarrertöchterleins von Sesenheim nicht auch noch ein paar Jahre nach der Straßburger Zeit ganz gut haben entsinnen können? An Lotte ist freilich hier gar nicht zu denken.

Digitized by Google

erleichternde Fröhlichkeit aufkommen. Die Ausgestaltung von Fausts akademischen Kämpfen war wohl über kümmerliche Ansätze nicht hinaus gediehen, von der Beschwörung der Dämonen hatte der Dichter noch keine rechte Vorstellung, jedenfalls keine eigene, das Überlieferte zum Ausdruck eigenen Erlebens umgestaltende Anschauung. Auf eine ähnliche Verlegenheit hat später Schiller hingewiesen: „Weil die Fabel ins Grelle und Formlose geht und gehen muß, so will man nicht bei dem Gegenstand stehenbleiben, sondern von ihm zu Ideen geleitet werden", heißt es u. a. in dem bekannten Brief vom 23. Juni 1797. Die alte Fabel ließ sich nur erträglich gestalten, wenn sie, wie schon in der Gretchenhandlung geschehen war, reichlich mit persönlichem Erlebnis angefüllt, wenn alles einzelne von einem höheren Standpunkt aus betrachtet und in die tragische Entwicklung des Magiers mit eingeschmolzen wurde. Aber dem jungen Goethe fiel es gar nicht ein, solche „Ideen" ernsthaft zu entwickeln und sich von den bunten Bildern weg in grundsätzliche, abstrakte Erörterungen über die Grenzen menschlicher Kraft und Fähigkeiten, über die Gefahren des Übermenschentums usw. einzulassen. Hier half nur ein Mittel: die Ironie, die immer wieder von einer höheren Warte aus Schlaglichter auf den Helden und sein Beginnen wirft. Der Knittelvers und die Hans Sachsische Holzschnittmanier, die Roethe als bezeichnend für die „zweite Periode" der Dichtung anspricht, gaben hier alles Nötige an die Hand. Die alte Reimform bewährte, wie Erich Schmidt nicht müde wurde zu betonen, auch hier ihre proteische Natur, die das Tiefste, Stärkste, Weichste ausdrückt, um im nächsten Augenblick mit lustigen Kapriolen über den Ernst der Lage und der Frage hinwegzugleiten. Mit Hans Sachsischen „Holperversen" aber setzt sogleich der große Monolog ein. Auch ich sehe in ihm nicht mehr den Ausgangspunkt von Goethes Faustdichtung, möchte ihn aber doch in etwas anderem Lichte betrachten als Roethe [1]). Mindestens die ersten 32 Verse können wir in diese Periode verweisen. Sie mustern

[1]) An den Einfluß Marlowes kann ich nicht glauben, das Puppenspiel konnte hier genügen. Die spätere Erwähnung Fausts als Pestarzt braucht nicht auf Marlowe zurückzugehen (vgl. Roethe S. 660 Anm. 2). Sie stammt vielmehr zusammen mit der Gestalt von Fausts Vater aus der Lebensbeschreibung des Paracelsus, die Goethe in der ihm wohlbekannten „Kirchen- und Ketzerhistorie" von G. Arnold mit erwünschter Ausführlichkeit dargestellt fand.

Digitized by Google

in raschestem Gange, in gröbster Holzschnittmanier Fausts Lebensgang und seine augenblickliche Zwangslage und stellen ganz allgemein das Thema seiner magischen Studien auf, unter Benutzung überkommener Formeln (wie „Würkungskraft und Samen"), aber auch unter Andeutung minder erhabener Motive („weder Gut und Geld" usw.). Faust spricht sehr ungeniert über seine Umgebung, und auch auf ihn fällt doch wohl ein Strahl satirischer Beleuchtung; von irgendwelcher feineren Ausarbeitung ist aber noch keine Rede. Genug, das Thema war angeschlagen, und der „Fetzen" konnte jederzeit vervollständigt werden. „Was der Dichter von dieser bunten Motivschüssel wählen würde, blieb noch vorbehalten", sagt Roethe (S. 664), ob aber das Durcheinander von Motiven nicht doch schon künstlerischer Absicht entsprach?

In diese Reihe satirischer Darstellungen des Universitätslebens gehört dann die Szene des Mephistopheles mit dem Studenten, in der gewiß Leipziger Erinnerungen (auch an Gottsched) aufgefrischt und mit Straßburger Erfahrungen (über die Encheiresis naturae und dergleichen) verbunden wurden. Daß der viel höher stehende Schlußteil der Szene aus einer späteren Zeit stammen könne, will ich nicht bestreiten [1]). Aus dieser Periode stammt weiterhin Valentins Auftrittsrede, die mit dem Eingangsmonolog Fausts die „naive Selbstvorstellung" in Hans Sachsens Manier teilt, wie Roethe wiederum richtig hervorhebt; dazu kommen weitere Bestandteile, besonders die Anfänge der Gretchenhandlung. Auf das unschuldige Gretchen sollte also reiches Licht fallen: sie sollte uns selbst in ihrer spröden Lieblichkeit vorgestellt werden, ihr reines Bild aus Valentins grimmiger Enttäuschung hervorstrahlen. In diesen Zusammenhang gehört natürlich auch die Brunnenszene [2]), die eigentlich fraulich-mütterlichen Züge aber fehlten wohl noch gänzlich.

5. Die dritte Phase setzt Roethe in das Jahr 1775 und nennt sie „die Zeit der freieren Rhythmen", die uns gleich im dritten Abschnitt der Schülerszene entgegentraten — wie denn auch hier Mephistopheles zuerst in der ganzen „kaustischen Größe seiner Welt- und

[1]) In dieser Zeit stellte Goethe wohl auch der Auerbachszene die paar Knittelverse voran und verband sie mit der folgenden Prosa; oder haben wir den bald aufgegebenen Versuch einer Umsetzung des Ganzen in Verse vor uns?

[2]) Daß auch die Flucht des Verführers in die Waldeinsamkeit schon von Goethe bedacht war, sucht Michels a. a. O. S. 71 wahrscheinlich zu machen.

Digitized by Google

Menschenverachtung" erscheint. Zu dieser Auffassung stimmt die Art, wie er Fausts Sinnlichkeit aufstachelt und dann den Begehrenden zappeln läßt, stimmt also die Folge der Gretchenszenen von Fausts Gruß an den „süßen Dämmerschein" bis zum Gartenspaziergang, etwa die Zeilen von 539—1026, die auch Roethe damals und in der Reihenfolge entstanden sein läßt, in der wir sie heut lesen [1]). Faust sei nun viel tiefer aufgefaßt, Goethe habe seine eigenen Liebesqualen, sein freud- und leidvolles Langen und Bangen um Lotte und um Maxe von Laroche auf ihn übertragen, wie ja auch das Rattenlied in diese Zeitspanne gehört. Daß der lyrische Ton bald genug durch derbe, aber nun mit viel größerer Meisterschaft gehandhabte Bilder im Holzschnittstil unterbrochen wird, darf uns gewiß an der Chronologie nicht irremachen. Die von Morris beobachtete Einstreuung von Alexandrinern in die fünf Szenen von Frau Marthes Auftreten an [2]) zeugt für die Entstehung in einer Zeit, wo der junge Dichter mit den verschiedensten Versmaßen schon selbstherrlich schaltete. Man beachte aber, wie sorgfältig Goethe jetzt die Gestalt Gretchens mit einer ganzen Reihe „unsichtbarer" Hilfs- und Kontrastfiguren [3]) umgibt: auf dem Hintergrunde von Frau Marthes unsauberem Zimmer tritt Gretchens Gestalt nur um so lichter hervor, sie hebt sich aber auch von dem dunkleren Bilde der Mutter ab. Und wie diese und der gierige Pfaffe sich gegenseitig beleuchten, so treibt das in immer wechslender Belichtung erscheinende Bild des Herrn Schwertlein auch die Charakteristik der alten Kupplerin in die Höhe. Das geht weit über den eigentlichen Hans-Sachs-

[1]) In diese Periode des Schaffens verweise ich auch die kleine nur dem Urfaust angehörende Szene „Landstraße" (V. 453 ff.). Wenn Roethe damit recht hat, daß Schloß und Bauernhüttchen auf einen Versuch Fausts hinweisen sollen, in soziale Gegensätze einzugreifen, so wird dabei schon eine freiere und farbigere Anschauung des Helden vorausgesetzt als in den ältesten Szenen, denen auch unser Bruchstück, (denn ein solches ist es doch sicherlich!), wegen seiner freien Formgebung nicht wohl angehören kann. Zu dem stofflichen Motiv tritt aber sofort ein innerlich-dramatisches: Die Verlegenheit des Mephistopheles angesichts des Kreuzes offenbart zum ersten Male seine infernalische Natur, während ihn Faust bis dahin allenfalls als harmlosen Elementargeist, ja vielleicht als Sendling des Erdgeistes angesehen haben konnte. Vgl. Chronik des Wiener Goethe-Vereins, Bd. 27, S. 39 f.

[2]) Abgerechnet Gretchens Monolog am Spinnrade.

[3]) Vgl. E. Traumann: Lebende Schatten in Goethes Faust. Süddeutsche Monatshefte, Bd. 10, S. 21 ff.

Digitized by Google

Stil hinaus! Und wiederum werden die reinsten Züge in Gretchens Wesen an der Erzählung von ihrem Schwesterlein entwickelt, wie das Doppelspiel Mephistos mit Gretchen und Marthe nun noch überboten wird durch den bei aller scheinbar äußerlichen Technik meisterhaft durchgebildeten Doppelspaziergang.

In dieser Szene haben wir nun schon die reimlosen Zeilen, ebenso in dem religiösen Gespräch und in dem Anfangsmonolog — lauter Auftritten, die unserer Periode freierer Formgebung angehören. Daß sie versprengte Prosastücke der Urfassung seien, erklärten wir oben schon als unwahrscheinlich. Eine genauere Betrachtung ihrer Einfügung in das Religionsgespräch bestätigt unsere Zweifel. Die große Rede Fausts beginnt noch mit Gebinden von reimlosen und Reimzeilen freieren Ganges, die doch eine unverkennbare rhythmische Entsprechung zeigen. Dann verschwinden die Reime, die Periodisierung und Rhythmisierung aber hält an, einige anaphorisch-identische Reime („dir" 1138, 40, 42; vgl. aber auch „ist: bist" 1143: 44) sind eingesprengt, den Schluß machen zwei Zeilen, die gleich wieder in Gretchens Antwort ihre Reimbänder finden. Nichts kann herausgebrochen werden, nichts weist auf eine ursprüngliche, noch ungeübte Verskunst hin; und ganz ähnlich steht es mit den beiden anderen Stellen (115 ff., 1031 ff.), wie eine genauere Formanalyse dartun würde. Alle drei Stellen aber bezeichnen einen außerordentlichen Aufschwung von Fausts Seele, ein plötzliches Hereinragen einer höheren Welt, einen Schauer vor dem Unbegreiflichen, dem Ewigen, Unendlichen, und jedesmal bieten sich die rhythmisch gehobenen, reimlosen Verse als das willkommene Ausdrucksmittel.

Aus dieser Periode stammt weiterhin der zweite Teil der Valentinszene, wie er uns im Urfaust vorliegt, und wie er nach der überzeugenden Darstellung von V. Michels [1]) unmittelbar an den freilich anders stilisierten Monolog Valentins angefügt werden konnte. Hier ist noch keine Rede vom Tode der Mutter, den Goethe damals wohl erst nach dem Untergang des braven Soldaten als eine Folge von Gretchens Schande eintreten lassen wollte. Durch seinen Opfertod zwingt Valentin den Verführer immerhin zur Flucht und bewahrt Gretchen vor dem Schlimmsten.

[1]) a. a. O. S. 64 f. Allerdings kann dies Stück mit seinen deutlichen Erinnerungen an die Eindrücke der Alpennatur (V. 1414) erst nach der Schweizer Reise 1775 entstanden sein.

Digitized by Google

6. Endlich der Anfangsmonolog, das schwerste Stück für den Erklärer. Die ersten 32 Zeilen hatten wir schon der eigentlichen Knittelversperiode zugewiesen, in der darauffolgenden Anrede an den Mond sieht Roethe einen ganz neuen Einsatz, der später mit dem alten sorglos verkoppelt wurde. Das ist möglich und würde in Goethes Sinn keine allzu große Gewalttätigkeit bedeuten, da eine Wendung des Monologs unter Anrede an die Gestirne ihm nichts Fremdes ist (vgl. „Mahomet") und vor allem einen so gründlichen Stimmungswechsel einleiten kann, wie er hier vorliegt. Im übrigen möchte ich doch die innere, nicht bloß gedankenmäßige, sondern auch künstlerische Einheit dieses Monologs betonen, die trotz aller Fetzenhaftigkeit der Entstehung unzweifelhaft vorhanden ist, und deren Nachweis keiner harmonistischen Künsteleien bedarf. Gewiß mag diese mächtige Einleitung nicht nach vorbedachtem Plan geschaffen sein, gewiß haben wir hier das Gefühl nicht: „Kein Stein wankt im Gestemm". Das wäre auch gar nicht möglich bei einem Stück Innenhandlung, die vorzugsweise durch Affekte bestimmt ist, und deren Wendungen sich vornehmlich durch Gefühlsassoziationen vollziehen. Wohl aber geht auch in diesem Falle, wenn es sich nicht um eine „rudis indigestaque moles" handeln soll, ein gewisser Faden durch das Ganze hindurch, den es nur aufzuspüren gilt, — und ein Faden, der nicht bloß aus lauter Endchen zusammengeknüpft ist. Fausts Wendung von unmutiger Trotz- und Sehnsuchtsrede zu wehmütiger Klage, zu donnerndem Fluche, zu leidenschaftlichem Begehren, zu beglückendem Schauen und neuem Andrängen an die Welt der Geister bis zum Absturz unter dem „Donnerwort" und zur heftigsten ironischen Entladung gegenüber dem unglückseligen Famulus, d. h. bis zur Abtrennung von seinem bisherigen Lebenskreise und ratlosem Schweben zwischen zwei Welten — das alles spiegelt ja doch nicht bloß ein ewiges Schwanken der Seele Fausts zwischen den äußersten Stimmungspolen, sondern bedeutet eine allmähliche Verfestigung innerlicher Zielsetzungen, die eben letzten Endes zum Teufelsbunde führen muß. Wir haben also eine wirkliche, im Kampf sich vollziehende dramatische Entwicklung vor uns, zu der sich die einmal vorhandenen Fetzen sehr wohl zusammenordnen ließen, wenn der Dichter nur auf den Bau und die Ausdrucksformen des herkömmlichen Dramas verzichtete. Das war um so leichter möglich, um so eher geboten, als es sich nicht um einen Kampf zweier Persönlichkeiten,

Digitized by Google

sondern um den Widerstreit der Triebe in Fausts Busen handelte, um ein „Seelendrama" im allerstrengsten Sinne des Wortes. Hierfür aber hatte jene Zeit gerade eine ganz besonders geeignete, lockere und schmiegsame Form von reichsten Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung gestellt durch die Erfindung des lyrischen Dramas, wie es seit 1772 gepflegt wurde und 1775 seinen Höhepunkt erreichte. Hier war die Möglichkeit gegeben, eine ganze Lebensgeschichte in einer nur die Höhepunkte beleuchtenden Rückschau zu überblicken, aber auch, unter freiester Ausnützung der „poetischen Zeit", in eine Szene zusammenzudrängen, was sich in der Wirklichkeit über längere Zeiträume erstrecken würde. Die monologische Form nötigte zur strengsten Vereinheitlichung der Darstellung, und doch konnte ermüdender Eintönigkeit vorgebeugt werden durch eine anschauliche Entzweiung der eigenen Person, die mit ihrem eigenen Bilde aus entschwundenen Zeiten wie mit einem Fremden verkehrt, durch die Anrede an die persönlich gedachte Umgebung, an Wolken und Gestirne, durch Geisterstimmen oder durch das Gewissen, das wiederum wie ein fremdes Wesen zu dem Helden sprach, durch kühne Vorwegnahme und Ausmalung einer erwünschten oder gefürchteten Situation mit Hilfe der Phantasie u. v. a. Ursprünglich für mythologische Paraderollen großer Darstellerinnen ausgebildet und um ihrer selbst willen gepflegt, konnte die neue Form allmählich erweicht und in andere dramatische Schöpfungen eingefügt werden, so gut wie der einfache Monolog, das Streitgespräch, die große Erzählung, die lyrische Einlage u. a. m.; und zwar war sie ganz besonders fruchtbar zu machen für Augenblicke der Selbstschau, der inneren Einkehr, der weittragenden Entschlüsse. Auf die Geschichte des Monodramas und der verwandten lyro-dramatischen Gattungen und auf ihre hohe Bedeutung für das Drama ihrer Klassiker ist vor allem Albert Köster eingegangen [1]), und V. Michels hat, gewiß mit Recht, die monologischen Szenen Gretchens (Spinnrad-, Zwinger- und Domszene) unter diesem Gesichtspunkt betrachtet. Wie Erich Schmidt in ihnen Erzeugnisse der letzten Frankfurter Zeit sah, so faßt sie Michels als Erzeugnisse einer „vierten Entstehungsphase des Urfaust, in der Goethe von den freieren Reimversen zu einer rhythmisch gehobenen Prosa überging, die schon von weitem an die Prosa-Iphigenie

[1]) Das lyrische Drama im 18. Jahrhundert; Preußische Jahrbücher, Bd. 68, S. 188 ff.

Digitized by Google

erinnert." Ob eine neue Phase anzunehmen sei, scheint mir mit Rücksicht auf die Spuren gehobener Prosa in anderen Szenen (s. o.) zweifelhaft, aber jedenfalls möchte auch ich diese Szenen zeitlich so weit als möglich herunterrücken.

Jedenfalls kommen wir in der Beurteilung des großen Eingangsmonologs ein gut Stück weiter, wenn wir ihn unter dem Gesichtspunkt des Monodramas betrachten, dessen erweichte Form übrigens ein wirklich dialogisches Einsprengsel mit einer Person niederen Ranges, wie dem Famulus Wagner, nicht ausschließen würde. Hier bot sich die Möglichkeit, am Faden eines ganz allgemein gefaßten, typischen Entwicklungsganges einzelne Fetzen aufzufädeln, und der Faden selbst, ja die Form mit allen ihren Möglichkeiten, die sie allmählich ausgebildet hatte, konnten ihrerseits wieder die Einbildungskraft des Dichters befruchten [1]). Die typische Entwicklung aber, die Goethe hier darstellen will, führt von der erhabensten Form der Magie (mit seinen späteren Worten zu reden von dem „idealen Streben nach Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur") bis zur Bereitschaft, mit dem Teufel zu paktieren. Die alten Eingangsverse konnten in diesen Zusammenhang um so eher aufgenommen werden, als sie zwar auch schon Edles und Niederes nebeneinander brachten, aber doch in dem Drange nach der Erkenntnis dessen gipfelten, „was die Welt im Innersten zusammenhält". Auch sie verrieten doch schon Fausts Verzweiflung an diesem Leben, und darum war es wenigstens nicht unmöglich, den neuen Einsatz, wie ihn Roethe in der Anrede an den Mond sieht, diese wundervollen, getragenen Verse mit ihrer tiefen Sehnsucht nach der Auflösung des Ich in die Geisterwelt, daran anzuschließen. Daß diese Sehnsucht nach draußen alsbald in die leidenschaftlichste Ablehnung des Studierzimmers umschlägt, ist nur natürlich bei jener Polarität, die der junge Goethe seinem Helden von Anfang an mitgegeben hat, die sich auch schon in der ausgeführten Gretchenhandlung auf Schritt und Tritt offenbarte. Ich freue mich, daß auch Roethe diese Teile nicht auseinanderreißen will, wie es allzu eifrige Chorizonten wohl getan haben. Aus dieser Welt hinweg führt gewiß die Sehnsucht ins „weite Land".

Ich zweifle nicht an der Möglichkeit, daß Goethe u r s p r ü n g -

[1]) So gewiß man bei Kant von der Systematik als einem systembildenden Faktor spricht, so gewiß kann die äußere Form auch die innere Formung und Ausgestaltung des Erlebnisses befruchten.

Digitized by Google

lich, im Anschluß an die alte Überlieferung, seinen Faust eine Beschwörung im Freien vornehmen lassen wollte, und es ist sehr wohl möglich, daß unser Bruchstück mit einer entsprechenden Neigung Fausts rechnet. Aber ich glaube nicht, daß der Dichter zu der Zeit, als er den V. 65 niederschrieb, noch die Absicht hatte, seinen Faust wirklich mit dem Zauberbuch ins Freie gehen und dort einen Geist beschwören zu lassen. Gewiß schaut Faust verlangend zum Fenster hinaus, vielleicht denkt er einen Augenblick daran, ins Freie zu eilen, aber gleich darauf nimmt ihn das Buch des Nostradamus so gefangen, daß es aus einem Hilfsmittel zur Hauptsache wird, daß er sich seinem Zauber hingibt. Wäre das nicht der Fall, so müßten wir in dem Absatz 65—76 eine Trennung vornehmen, und das möchte ich doch nicht ohne Not wagen [1]).

Auch das Folgende bietet, unter dem Gesichtspunkte des lyrischen Dramas angesehen, keine unüberwindlichen Schwierigkeiten. Wir müssen durchaus mit jähen Umschlägen in Fausts Stimmung rechnen, und wenn sie „theatralisch" wirken, so hängt das mit der Technik des Monodramas aufs engste zusammen. Der Doppelsinn des Wortes „Schauspiel" in V. 101 deutet einen solchen Umschlag an. K. Holl hat soeben [2]) auf die doppelte Bedeutung des „Schauens" bei Goethe aufmerksam gemacht, ohne daß ich seinen Folgerungen mich durchweg anschließen könnte. Man muß einen der rohen, schematischen Aufrisse des Universums in Wellings 'Opus mago-cabbalisticum' aufschlagen und Fausts hochpoetische Beschreibung daneben lesen, um zu ermessen, wie hier alles von jenem „gefühlserfüllten Schauen" getragen ist, worin die neuere Ästhetik mit Recht das Wesen der ästhetischen Auffassung der Dinge sieht. Es ist aber noch die Frage, ob der Beschauende über die mehr sinnlichen Gefühle, welche die einzelnen Teile des Bildes erfassen, und über ein gewisses Schwelgen in Harmoniegefühlen vordringt zur „Einfühlung" eines „menschlich-bedeutungsvollen Gehalts", der nach Volkelt einer anderen Richtung des ästhetischen Verhaltens entspricht, ja, der das Erlebnis eigentlich erst auf die letzte Höhe treibt. Hier ist der Punkt, wo wir über das bloß ästhetische Genießen hinauszugreifen scheinen, ohne auf den Boden der empi-

[1]) In V. 73 liegt der Ton offenbar nicht auf „hier", sondern auf „trocknes Sinnen" — wie sollte man sonst die folgenden, durch das Kreuzreimband geforderten, also nicht als „Notbrücke" aufzufassenden Verse erklären?

[2]) Germ.-Romanische Monatsschrift, Bd. 9, S. 211.

Digitized by Google

rischen Wirklichkeit und des sinnlichen Begehrens zurückzukehren; hier bewegen wir uns in der Richtung auf eine Läuterung und Steigerung der Menschlichkeit — zu der Faust in dieser Szene einfach noch nicht reif ist! Die erhabene Anschauung, deren er gewürdigt wurde, führt ihn nicht auf jene letzten Kräfte hin, deren Symbol das Bild war, und die letzten Endes nur durch den höchsten Aufschwung des Geistes zu erfassen wären (kraft jener demütigen Hingabe des echten Magus, von der in den älteren Schriften die Rede war; s. o., S. 312), sondern er bleibt bei dem gefälligen Sinneseindruck stehen; aber das ästhetische Erlebnis quält ihn eben durch seine Ablösung von der Wirklichkeit, worin sein leidenschaftliches Herz keine Befriedigung findet. „Welch Schauspiel — aber ach ein Schauspiel nur!" Und wie Herder vom Schauen zum Tasten strebt, so Faust vom Angeschauten zum Greifbaren, von dem staunenden Genuß der Welt in ihrer schönen Verknüpfung zu dem leidenschaftlichen Willen, mitzuwirken an dem großen Getriebe, sei es auch nur von einer Ecke her: „Du, Geist der Erde, bist mir näher." Hat ihn das ästhetische Schauen auf einen Augenblick im „interesselosen Wohlgefallen" festgehalten, so regt sich der Ich-Wille nun um so kräftiger. Nach dem Vorangegangenen werden wir in diesem „jähen Sprung" nichts Unerwartetes mehr erblicken [1]). In Wahrheit hat auch Faust schon lange „an der Sphäre des Erdgeistes gesogen", ohne es zu wissen: bei all seinem magischen Bemühen, auch wenn es sich rein theoretisch

[1]) Ich glaube also nicht, daß die von Roethe vorgeschlagene Umstellung, die aus dem vorhandenen Texte die ursprüngliche Darstellung nur einer Beschwörung herstellen soll, notwendig ist. Es ist auch heut nur eine Beschwörung da, denn der Makrokosmus ist kein Geist, sondern ein naturphilosophisch-magischer Begriff und sein „Zeichen" ist eine Zeichnung, ein reines „Schema", während es sich beim Erdgeist tatsächlich, wenigstens wie Goethe sich die Sache hier vorstellt, um eines jener Geisterzeichen handelt, die dem Beschauer auch das den Dämon vergewaltigende Wort verraten. Goethe sagt hier ungenau: „Er spricht das Zeichen des Geistes geheimnisvoll aus" (vgl. Lehmann: Aberglaube und Zauberei, 2. Aufl., S. 222 f.). Daß mit dem unmittelbaren Anschluß von V. 111 an 80, mit der Anapher „Ich fühl'" eine große Schönheit gewonnen wäre, verkenne ich nicht, aber ich weiß nicht, ob nicht die unter heftigen Wogen der Stimmung sich vollziehende Entwicklung Fausts, wie wir sie oben skizzierten, diese Vorteile reichlich aufwiegt. Noch weniger aber könnte ich mit Holl a. a. O. 310 die Verse 77 f. auf den Erdgeist beziehen — auf ein Geisterzeichen paßt diese Beschreibung nicht; und die Rückerinnerung an das anders geartete Zeichen des Makrokosmus in V. 107 erscheint mir nüchtern und gewaltsam.

Digitized by Google

betätigte, wirkte doch der innere Drang mit, sich der „Wirkungskräfte und Samen" selbsttätig, mitschaffend zu bemächtigen oder, wie es in der späteren Szene heißt [1]), „durch die Adern der Natur zu fließen und schaffend Götterleben zu genießen". Freilich, über ein „Saugen", über ein gewaltiges Sehnen ist Faust nicht hinausgekommen, denn zu wirklicher Gemeinschaft mit dem Geiste fehlt ihm eben jene Unpersönlichkeit, jene Affektlosigkeit bei „unendlicher Tätigkeit", jene sittliche Indifferenz, die auch Roethe (S. 671) an dem Erdgeist hervorhebt. Faust ist als Mensch eben eine Individualität, bestimmt und bedingt zu gleicher Zeit, wie es Mephistopheles ja später mit schneidendem Hohn seinem Universalismus in der Paktszene entgegenhält. So „gleicht" er allenfalls einem niederen Geiste, der eine jener Teilwirkungen vertritt, wie sie in das Gesamtbild des Erdgeistes mit eingehen, und bei seiner leidenschaftlich-selbstischen Art, die sich immer wieder verraten und während der Szene noch gesteigert hat, bei seinem übersteigerten Ich-Gefühl, das sich gleich wieder nach seiner Demütigung durch den Geist mit dem dramatischen Polarismus der ganzen Szene seinem Famulus Wagner gegenüber verrät, ist es gar nicht zweifelhaft, daß es ein Geist der zerstörenden Art sein wird, dem er verfällt. Wie sich Goethe die Einführung dieses Geistes in seiner Jugendzeit gedacht hat, wird schwerlich jemals festgestellt werden können. Sollte der von Rößler erwähnte Brief jemals wieder auftauchen, so würden wir vielleicht einen Fingerzeig erhalten, der aber nur für die letzte Frankfurter Zeit gelten könnte.

Jedenfalls bin ich geneigt, den Monolog in seiner fertigen Gestalt, wie er uns heute im 'Urfaust' vorliegt, ziemlich an das Ende der Frankfurter Zeit, in die nächste Nähe jener lyrischen Monologe zu rücken, mit denen er so manche formalen Beziehungen aufweist.

[1]) Die nach Roethes treffender Beobachtung (S. 667) so viele Motive des älteren Monologs wiederaufnimmt.

Im Anschluß an Roethes Akademieschrift und an den vorstehenden Aufsatz ist neuerdings H. Meyer-Benfey der „Entstehung des Urfaust" nachgegangen (in den „Preußischen Jahrbüchern", Bd. 190, S. 171 ff.), dessen Ergebnissen ich, besonders mit Bezug auf die älteste Phase der Dichtung, nicht immer zustimmen kann. Vgl. die Einleitung zum 'Urfaust' in der 2. Aufl. meiner Faustausgabe (Leipzig, Bibliogr. Institut, 1925). Noch weniger vermag mich E. Wennig zu überzeugen, der (in der „Germanisch-Romanischen Monatsschrift, Bd. 12, S. 718 ff.) die Szene „Auerbachs Keller" bis in die Leipziger Zeit hinaufrücken möchte.

Digitized by Google

Die Disputationsszene im 'Faust'.[1]

(1918.)

Die Paralipomena 2 und 3[2]) zum ersten Teil des 'Faust' bieten uns kostbares, wenn auch später verworfenes Material, das der Dichter zur Ausfüllung jener „großen Lücke" verwenden wollte, die noch im 'Fragment' von 1790 zwischen dem Abgang Wagners und der Schülerszene klaffte. Wie ein unübersteiglicher Berg hatte jahrelang die Einführung des Mephistopheles vor Goethes Augen gestanden. Nach jenem geheimnisvollen Brief Boies[3]), den C. Rößler 1866 irgendwo abgedruckt gelesen, und den seitdem niemand wiedergefunden hat, wäre schon in der Frankfurter Jugendzeit ein Auftritt vor dem Tor beabsichtigt gewesen, wo sich Faust mit einigen Studenten an den Künsten eines Pudels ergötzen sollte, — desselben Pudels, von dem es in der Prosaszene „Trüber Tag, Feld" heißt, daß er „sich oft nächtlicherweile gefiel, vor Faust herzutrotten, dem harmlosen Wanderer vor die Füße zu kollern und sich dem Niederstürzenden auf die Schultern zu hängen". Aber wie Faust, vor allem der geläuterte Held des neuen Planes von 1797, mit seinem „idealen Streben nach Einfühlen und Einwirken in die ganze Natur" dazu kommen sollte, mit der dämonischen Bestie einen Pakt abzuschließen, das erschien zunächst als unüberwindliche Schwierigkeit. Dieser Teufel mußte mehr können als Pudelkunststücke, um die Aufmerksamkeit eines Faust auf sich zu lenken. Und tatsächlich hat ja Goethe auch die Lösung des Problems zuletzt gefunden; er behandelt die eigentliche Beschwörung des Hundes als „Fratze" und läßt den auftretenden Scholastiker sofort mit einem solchen Phrasenschwall über Wort und Wesen, über Licht

[1]) Zuerst erschienen in 'Euphorion', Bd. 22, S. 307 ff.

[2]) Ich folge in diesem Abdruck der Bezifferung in meiner kommentieren Ausgabe von Goethes Faust (Leipzig, Bibliographisches Institut, 1924). Der erste Druck folgte Erich Schmidts Zählung, worin die beiden Paralipomena mit 11 und 12 beziffert sind.

[3]) Vgl. Erich Schmidts Ausgabe des 'Urfaust' (7. Abdruck, 1909), S. LXV Anm.

Digitized by Google

und Nacht, über Werden und Vergehen u. a. m. aufwarten, daß Faust die Augen übergehen und er den faszinierenden Gesellschafter gar nicht mehr missen will.

Als fahrender Scholastikus aber sollte Mephistopheles nun auch in jener „Disputationsszene" auftreten, deren Entwurf wir in den obengenannten Paralipomena vor uns haben, und für deren Entstehungszeit ein Brief des Dichters an Schiller den festen Anhalt gibt. Zu Anfang April 1801 schreibt Goethe: „An Faust ist in der Zeit auch etwas geschehen. Ich hoffe, daß bald in der großen Lücke nur der Disputationsaktus fehlen soll, welcher dann freilich als ein eigenes Werk anzusehen ist und aus dem Stegreif nicht entstehen wird." Damals war also die Szene keinesfalls fertig, kaum in Angriff genommen, aber sicher geplant und mit dem Gange der ganzen Szenengruppe in feste Verbindung gebracht. Die erhaltenen Bruchstücke haben seit W. Scherer immer wieder den Scharfsinn der Erklärer herausgefordert, der sich zunächst auf die Einordnung des Ganzen richtete. Scherer versetzt die Disputationsszene zwischen die beiden Auftritte im Studierzimmer [1]), Minor [2]) und neuerdings Morris [3]) und die meisten Erklärer schließen sich dem an. Auch Erich Schmidt, der in der Weimarer Ausgabe unter Hinweis auf die Ausdeutung eines Doktorschmauses (V. 1712) für die Einreihung zwischen Paktszene und „Auerbachs Keller" gesprochen hatte, bekehrte sich später in den Anmerkungen der Säkularausgabe zu der Ansicht von Morris. Tatsächlich war sein eigener Ansatz durch nichts begründet, und der Hinweis auf den Doktorschmaus würde eher für als gegen Morris' Deutung sprechen. Dieser hat denn auch in seinem genannten Aufsatz mancherlei für die inhaltliche Deutung der Szene beigebracht, die bis dahin etwas vernachlässigt worden war. Vielleicht kommen wir den Fragen der Deutung und der Gruppierung noch etwas näher, wenn wir die Stellung der Szene im Gesamtablauf der dramatischen Handlung schärfer ins Auge fassen.

Was uns zunächst an dem Aufsatz Scherers und seiner Nachfolger stutzig macht, ist der enge Zusammenhang, der doch zwischen den beiden Studierzimmerszenen der vollendeten Dichtung offenbar

[1]) Aufsätze über Goethe, S. 332.

[2]) Goethes Faust, Bd. 2, S. 174.

[3]) Die geplante Disputationsszene im 'Faust'. Goethestudien Bd. 1, 2. Aufl., S. 42 ff.

Digitized by Google

besteht. Mephistopheles hat seinen zweiten Besuch gleich beim erstenmal angekündigt: „ich komme gleich zurück", und er hat den Helden, der am Anfang der Beschwörungsszene noch voll war von den Eindrücken des Osterspazierganges und der Bibellektüre, durch den Geistertraum mit seiner Fülle von verfließenden Gestalten und verlockenden Tönen seinen Vorschlägen geneigt gemacht. Den Erwachten finden wir zu Anfang der zweiten Studierzimmerszene in einer Stimmung der Ernüchterung und des Lebensüberdrusses, die nur durch die Aussicht auf neue Genüsse bekämpft werden kann: da wird denn der Pakt geschlossen, von dem schon vorher die Rede gewesen war. So ist alles aufs schönste verzahnt, und der Zusammenhang könnte durch den Disputationsakt nur zerrissen werden. Ferner aber würden wir in Mephistos zweimaligem Auftreten als fahrender Schüler eine Wiederholung des Motivs haben, wie wir sie im Faust sonst nirgends oder nur an solchen Stellen finden, wo offenbare „Nähte" zwischen Altem und Neuem durchschimmern [1]). Ja, die Wiederholung würde über das Äußerliche hinausgehen! Selbst wenn wir annehmen wollten (vgl. Morris, S. 51), daß sich Faust angesichts der akademischen Corona zu einem Komödienspiel mit Mephistopheles herbeiläßt (was sich kaum durch Goethes Neigung zur Improvisation kleiner Komödienszenen allein rechtfertigen ließe), selbst dann bleibt uns der Inhalt der eigentlichen Disputation ein dramatisches Rätsel. Ich kann Morris nicht zugeben, daß hier „unter dem Schein einer theoretischen Universitätsdisputation um ganz andere Dinge, um Fausts Seele und Zukunft gerungen wird", daß „Mephisto hier seinen eigentlichen geistigen Einsatz ausspielt". Der scharfsinnige Fausterklärer wird die Fragen Fausts nach der Gletscherbildung, nach dem Phänomen der bolognesischen Leuchtsteine u. a. doch selber nicht unter diesem Gesichtswinkel betrachten wollen, aber selbst die Frage nach dem „schaffenden Spiegel" scheint mir, wie sich noch zeigen wird, viel mehr allgemein-metaphysischer Art als persönlich gemeint. Kurz, es handelt sich um wirkliche Probleme, teils um solche, die auf dem Wege rationaler Forschung gelöst werden können, teils um solche, deren Beantwortung mehr Überzeugungssache ist. Durchaus aber sind diese Fragen packend und von der Art, daß sie ein ausgebreitetes, auch wohl tiefes Wissen heraus-

[1]) Vgl. die wiederholte Frage nach der Wahl der Fakultät in der Schülerszene.

Digitized by Google

fordern, und die Erörterung sollte gewiß zeigen, daß Faust hier einen in gewissem Sinne ebenbürtigen Gegner fand. Daß Goethe der Szene gewachsen gewesen wäre, wird niemand leugnen wollen; handelte es sich doch, wie gerade Morris gezeigt hat, um solche Fragen, die ihn selbst als Forscher immer wieder und nicht zum wenigstens am Anfang des 19. Jahrhunderts beschäftigt haben, und von denen aus er dank seiner Art, in Dingen der Natur ins Tiefe und ins Weite zu schauen, immer gleich ganze Reihen von Naturerscheinungen betrachten und große Zusammenhänge aufdecken konnte. Das Ausgehen von konkreten, noch unerklärten Einzelerscheinungen hatte sich ja für den Forscher Goethe als so überaus fruchtbar erwiesen; die Frage ist nur, ob es dem Dichter gleiche Dienste leisten konnte.

Die öffentliche Teilnahme an solchen Einzelfragen, mag es sich nun um den Bologneser Leuchtspat oder um den Erreger der Malariakrankheit oder um die Bekämpfung der Tuberkulose handeln, ist doch im allgemeinen von recht kurzer Dauer; und es ist jedenfalls schwerer, von irgendeinem Punkte im Reiche der exakten Wissenschaften so weit aufzusteigen, daß große Lebensgebiete unter den Gesichtspunkt des Rein-Menschlichen rücken und poetisch fruchtbar werden, als wenn etwa den Ausgangspunkt ganz allgemeine Fragen und Welträtsel bilden, die unsere Phantasie und unser Gefühl an sich schon in Bewegung setzen. Blicken wir nun noch einmal auf den oben kurz angedeuteten Inhalt der ersten Unterredung Fausts mit Mephistopheles in der Beschwörungsszene („Studierzimmer I") zurück, so liegt es auf der Hand, daß die dort behandelten Fragen von der letzteren Art sind, und daß nach jener glänzenden Zwiesprache ein Übergang zu den in Paralipomenon 2 bezeichneten Fragen Schlimmeres als eine Wiederholung, daß er einen Abstieg bedeuten würde. Viel näher liegt die Annahme, daß der Disputationsakt eben darum nicht fertig geworden ist, weil die zweite Hälfte jener Szene allmählich den geistigen Gehalt des geplanten akademischen Aktes in viel vollkommenerer Form in sich aufgenommen und einen nochmaligen Szenenwechsel überflüssig gemacht hat!

Denn die Hauptmasse der Beschwörungsszene muß allerdings schon früher entstanden sein. Mit Recht weist auch Morris auf den Brief an Schiller vom 16. April 1800 hin: „Der Teufel, den ich beschwöre, geberdet sich wunderlich"; und längst hat man auf die nahe Berührung zwischen Mephistos neckischem Spiel und den Be-

Digitized by Google

schwörungszeremonien im Pfitzerschen Faustbuch hingewiesen, das Goethe nachweislich zwischen dem 18. Februar und dem 9. Mai 1801 von der Weimarer Bibliothek entliehen hatte. Damit ist aber noch nicht gesagt, daß die ganze Szene, wie sie uns heute vorliegt, schon gleich im ersten Anlauf einheitlich zu Ende geführt wurde, ja, mir scheint in der kleinen Rede des Teufels V. 1385—1387 ein Bruch vorzuliegen:

Wir wollen wirklich uns besinnen,
Die nächsten Male mehr davon!
Dürft' ich wohl diesmal mich entfernen?

Von nun an geht die bisher überraschend tiefgreifende Unterhaltung plötzlich in ein diabolisches Possenspiel über, dessen dramatische Bedeutung wir oben schon gestreift haben, das aber doch dem Ton nach besser zu dem Nachspiel des gespenstischen Pudels als zu dem unmittelbar hier Vorangehenden paßt.

Gerade das von Morris richtig herangezogene Paralipomenon 36[1]):

Als Pudel, als Gespenst und als Scholastikus
Ich habe dich als Pudel doch am liebsten

scheint eher meine als die ältere Auffassung zu bestätigen. Gewiß waren diese Verse für die Paktszene bestimmt, insofern sie einmal an den Disputationsakt anschließen sollte — denn so, wie wir sie heute einsetzen sehen, gehört sie nach unseren Ausführungen im Eingang eng mit der Beschwörungsszene zusammen. So aber, wie sie bruchstückweise im Fragment von 1790 vorlag, bedurfte sie eben eines neuen Anfangs. Aber wir werden auch Goethe nicht zutrauen wollen, daß er mit der ersten jener beiden Zeilen die Reihenfolge: „Pudelszene, Ofenszene und Disputation" andeuten wollte, vorausgesetzt, daß Mephistopheles, wie Morris annimmt, zweimal als fahrender Schüler auftreten sollte. Ich glaube eher, daß in der älteren Fassung der Beschwörungsszene der Teufel als Gespenst erscheinen, in irgendwelcher phantastischen Gestalt verweilen und schließlich entwischen sollte, um dann in der Disputationsszene als Scholastiker, zunächst von Faust nicht erkannt, wieder aufzutreten.

Ob in der ursprünglichen Beschwörungsszene das „Gespenst" auch schon Fausts Sinnenwelt durch einen Traum mächtig erregen

[1]) Bei Erich Schmidt Nr. 16.

Digitized by Google

oder ob der Held den Hokuspokus, den er doch mehr nebenher einmal versucht hat, mit überlegenem Lachen wieder verabschieden und Mephistopheles dann auf neue Mittel sinnen sollte, ihn zu fangen, darüber wird sich kaum je etwas ausmachen lassen. Wohl aber liegt uns die Pflicht ob, die mögliche Bedeutung der erhaltenen Ansätze des Disputationsaktes für die Entwicklung des Dramas ins Auge zu fassen. Dabei kommen uns wiederum die Paralipomena und die Parallelen aus Goethes Lektüre sehr zustatten, die Morris mit scharfem Blick herangezogen hat.

Der Disputationsakt sollte bewegt genug einsetzen. Eine Disputation hat eben geschlossen, die andere soll beginnen; Studenten strömen ab und zu und vertreten einander den Weg, nicht ohne höhnische Bemerkungen auf die Speiseverhältnisse im Konvikt usw. — auch diese Szene sollte eben noch mit unter den Gesichtspunkt der Universitätssatire gerückt werden, der im Urfaust ein so breiter Raum vergönnt worden war. Aber Goethe steht doch jetzt, wie die Umarbeitung der Schülerszene zeigt, auf einem grundsätzlich anderen Standpunkt als früher: so scharf er über tatsächliche Erscheinungen des Universitätslebens urteilen kann, so wenig will er schließlich den wissenschaftlichen Geist und die Methode der wissenschaftlichen Arbeit verdammen, die auf den hohen Schulen gedeihen. Darum läßt er sich Mephistos keckes Besserwissen und seinen überlegen schwadronierenden Ton den drängenden Studenten gegenüber gefallen, seinem Angriff gegen den bescheidenen Respondenten aber tritt Faust entgegen, um dem Überlegenen sofort seine eigene Überlegenheit zu zeigen. Ein wunderbares Bild, dieser Faust, der hier noch einmal ganz als Professor auftritt und von dem Eindringling verlangt, daß er seine Einwände erst einmal ordentlich „artikuliere", der dann das strenge, diskursive Denken gegenüber dem von Mephistopheles gepriesenen „Vagieren" im wirklichen und im figürlichen Sinne in Schutz nehmen muß. Kaum können wir es verstehen nach der heftigen Szene mit Wagner, noch weniger im Hinblick auf die gleich danach im Studierzimmer fallenden Worte:

Des Denkens Faden ist zerrissen,
Mir ekelt lange vor allem Wissen.

Was ist seit der Disputationsszene vorgefallen, um einen solchen Ausfall zu rechtfertigen? Auch in dem Ersatzstück (in der heutigen Beschwörungsszene) ist ja Mephistopheles der Angreifer, Faust der

Digitized by Google

Verteidiger überkommener Anschauungen, aber da handelt es sich nicht um das Fakultätswissen und seine Methode, sondern um die Anerkennung des ewigen Werdens, des Lichtes, der „heilsam schaffenden Gewalt", der Mephistopheles vergebens die kalte Teufelsfaust entgegenstreckt. Das läßt uns trotz der pessimistischen Wendung, die Faust nachher nimmt, gleich manchem Vorangegangenen auf seine Erlösung hoffen und gehört in den dramatischen Gang des Ganzen hinein, viel besser als jene Auseinandersetzung im „Disputationsakt".

Ebenso wie das Mittelstück der Beschwörungsszene kann aber auch der Anfang der Paktszene in der heutigen Fassung als ein Ersatz dieses Aktes in höherem Sinne angesehen werden. Legt doch Mephistopheles in der zweiten Studierzimmerszene alles darauf an, Faust von der Spekulation hinwegzulocken und der „Erfahrung" in die Arme zu führen. Nur geschieht das jetzt, unter Nachwirkung des vorangegangenen Traumes, im unmittelbaren Hinblick auf die Freuden des Lebens; Faust will „der Menschheit Krone erringen", nichts Menschliches soll ihm fremd bleiben, alle innerhalb der Gattung möglichen Zustände will er in seinem Selbst durchkosten, ohne Rücksicht auf die notwendigen Schranken der Individualität, die er eben mit Mephistos Hilfe zu überwinden hofft. Mephistopheles läßt sich das schließlich gefallen, weil er ihn mit Hilfe der Erfahrung an die Sinnlichkeit zu ketten und unter sie zu verknechten hofft: „Nur greift mir zu und seid nicht blöde." Ursprünglich sollte eine Erörterung ganz ähnlicher Richtung auf anderem Grund und Boden ausgefochten werden. Und wenn nun die heutige Paktszene zeigt, daß der „arme Teufel" tatsächlich des „Menschen Geist in seinem hohen Streben" nicht zu fassen vermag, daß er überhaupt nicht begreift, was Faust von der Sinnlichkeit will, und was über den banalen Genuß weit hinausreicht, so sollte er ursprünglich, im Disputationsakt, vor Fausts idealistischer Wissenschaftslehre die Segel streichen müssen.

Freilich, diese Wissenschaftslehre war in Goethes Augen gewiß ebenso einseitig und unzulänglich wie der etwas kindliche Universalismus in der heutigen Paktszene, der von Mephistopheles so köstlich parodiert wird. Nur übersieht der Teufel das eine wie das andere Mal die großen Triebfedern in der Seele Fausts, die seinen Irrtum wertvoller machen als alle verständige Alltagswahrheit. Übrigens

Digitized by Google

besteht noch ein großer Unterschied zwischen dem erkenntnistheoretischen Hyperidealismus eines Fichte, den Goethe später in der Baccalaureusszene ad absurdum zu führen suchte [1]), und Fausts Weltbetrachtung in der Disputationsszene. Sehr förderlich ist die von Morris herangezogene Parallele zu Fausts Schlußfrage an den höllischen Opponenten: „wo der schaffende Spiegel sei". Schon zu Anfang 1798 hatte Goethe sich „unglaublich amüsiert" über eine Disputation zwischen einem chinesischen Gelehrten und einem Jesuiten, die er in Erasmus Franciscis „Neupoliertem Geschichts-, Kunst- und Sittenspiegel" (Nürnberg 1670) fand. Jener zeige sich, schreibt er an Schiller am 3. Januar, „als ein schaffender Idealist", dieser „als ein völliger Reinholdianer". Der Chinese läßt eben die Dinge der Außenwelt im Kopfe des Menschen neu erschaffen werden, für den Pater gibt es nur „ein Ebenbild, ein innerliches Conterfeyte und Gemähl" der Außenwelt im Gehirn des Menschen. „Schauet, in diesem Spiegel", sagt er, „siehet man der Sonnen und des Mondes Bild, so man ihn recht dagegen stellet; wer sollte aber so stumpfsinnig wohl sein und sprechen, der Spiegel könne den Mond und die Sonne schaffen." Daraus folgert nun Morris: Goethe meint, gleich dem Chinesen, der schaffende Spiegel sei „im Kopf des Menschen". Abgesehen davon, daß das nicht Goethes, sondern Fausts Meinung wäre (Goethe steht über dem Ganzen, so gut wie über Fausts und Wagners Auseinandersetzung, bei der keiner recht und keiner ganz unrecht hat), würde doch auch gerade der Chinese das Bild vom Spiegel ganz und gar ablehnen. Der Spiegel bildet etwas schon Vorhandenes ab, der Menschengeist aber (nach der hyperidealistischen Anschauung) *erschafft* sie erst. Immerhin mochte das Bild vom Spiegel in Goethes Phantasie haften bleiben, wie die ganze Frage überhaupt ihn lebhaft beschäftigen mußte. Bei dem „schaffenden Spiegel" aber werden wir doch wohl eher an Leibnizens Monadenlehre denken, denn an den gelehrten Chinesen, zumal Goethe Fausts Meinung, so wenig er sich innerlich mit ihr gleichsetzen mag, doch immerhin gewiß ernst genommen sehen will, während er für den Standpunkt des Baccalaureus später *nur* Spott übrig hat. Der „schaffende Spiegel" erschafft eben die Außenwelt *für uns*; was und wie sie in Wahrheit ist, bleibt uns verschlossen, wir haben sie nur, insofern wir sie innerlich nachschaffen, d. h. *für uns* neu schaffen: „Am farbigen

[1]) Vgl. jetzt meine Faustausgabe S. 591.

Digitized by Google

Abglanz haben wir das Leben", erkennt Faust späterhin und betont damit zugleich die ästhetische Seite unseres „Erlebens" im höchsten Sinne.

Diese ästhetische Seite aber sollte schon im Disputationsakt erörtert werden. Nicht umsonst beginnt Faust: „Γνῶθι σεαυτὸν im schönen Sinne. Fordert den Gegner auf, Fragen aus der Erfahrung vorzulegen, die Faust alle beantworten wolle." Wo ist der Zusammenhang zwischen diesen inhaltlichen Angaben und der Einleitung des Ganzen, die von der Methode (Artikulieren, Vagieren usw.) handelte? Das Bindeglied ist der Begriff des Gesetzlichen, der Ordnung. Geordnetem Denken allein ist die hohe Ordnung, ist das Gesetz zugänglich, nach dem alle Dinge der Erfahrungswelt entstehen und bestehen. Form wird nur durch Form erkannt, und nur das organisierte Ich vermag die Organisation draußen zu erfassen und das Einzelne aus dem Allgemeinen abzuleiten. Erkenntnis und künstlerisches Schaffen oder Nachschaffen gehen Hand in Hand miteinander, Selbsterkenntnis „im schönen Sinne" führt zur Erkenntnis der Welt mit allem, was darin lebt und sich bewegt. „Jede Form," sagt der junge Goethe einmal, „auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wem's nicht gegeben wird, wird's nicht erjagen; . . . freilich, wenn mehrere das Gefühl dieser inneren Form hätten, die alle Formen in sich begreift, würden wir weniger verschobene Geburten des Geistes aneklen" [1]). Auch da ist von einem „schaffenden Spiegel" die Rede; der „Gehalt in unserm Busen" wird eben erst lebendig, wenn die „Form in unserm Geist" ihn zum Leben erweckt, ohne die nach einer tiefsinnigen Lehre weder Genießen noch Schaffen, weder Erkenntnis noch sittliche Lebensführung möglich ist.

Das Wort „innere Form" weist uns auf den Quell, aus dem diese Anschauung floß, die den jungen Goethe zeitweilig ganz hinnahm, und die den Idealismus seines Faust noch um die Jahrhundertwende beherrschte. Es dürfte jetzt allgemein anerkannt sein, und Weisers gehaltvolles Werk [2]) hat es neuerdings erhärtet, daß hier die alte Logosidee, die Lehre von der Sympathie und die Natur-

[1]) Vgl. meine 'Deutsche Dramaturgie', Bd. 1, 2. Aufl., S. 20 f.

[2]) Shaftesbury und der deutsche Geist. Leipzig 1916, bes. S. 254, 274.

Digitized by Google

anschaung der Stoa in jener ganz eigenartigen, unser Herz noch heut ergreifenden Verschmelzung vorliegen, die ihnen in der Seele des Grafen Shaftesbury zuteil geworden war. In dem philosophischen Gespräch 'Die Moralisten' faßt Theokles als Sprecher des Philosophen dessen Gedankengang einmal zusammen: „Wie es eine allgemeine Materie, einen Körper des Ganzen gibt, so gibt es auch zu diesem Körper eine Ordnung, zu dieser Ordnung einen Geist; zu diesem allgemeinen Geist muß jeder besonders in Beziehung stehen, denn er ist von gleicher Substanz .... was kann also natürlicher sein, als daß der Einzelne in der Übereinstimmung mit dem Allgemeinen seine Glückseligkeit suchte und danach trachte, ihm ähnlich zu werden an höchster Einfachheit und Vortrefflichkeit?“ [1]) Nur ist es Shaftesbury immer wesentlich mehr um Fragen der Lebensführung und des ästhetischen Verhaltens zu tun, als um die reine Erkenntnis, und er hat, soviel ich sehe, die Erklärung konkreter Naturphänomene aus den allgemeinen Grundsätzen seiner Philosophie niemals abzuleiten versucht. Aber die Möglichkeit war innerhalb seines Systems, wenn man von einem solchen reden will, tatsächlich gegeben, und es kann wohl sein, daß Goethe auf Grund seiner Bekanntschaft mit Franciscis ergötzlichem Kapitel auf derartige Gedankenreihen gekommen ist.

Daß der reife Goethe in Sachen der Naturerkenntnis persönlich nicht auf diesem Standpunkt stand, ist selbstverständlich. Er hatte sich längst gewöhnt, vom Phänomen selbst auszugehen und auch nichts h i n t e r ihm zu suchen. Zu jener schlichten Hingabe an die Welt, wie sie ist, d. h. wie sie uns erscheint, ist aber Faust mindestens vorläufig noch nicht reif, und für sein „ideales Streben nach Einfühlen und Einwirken in die ganze Natur“ bieten jene Gedankengänge eine sehr willkommene Darstellungsform. Scheinbar auf dem Boden der alten Scholastik stehend und mit ihren Methoden arbeitend, wächst dieser Faust in Wahrheit über sie hinaus. Ihm ist Mephistopheles insofern überlegen, als er sich an die E r f a h r u n g hält; aber auch er bleibt bei einem gemeinen Empirismus stehen, über den Faust einst hinausdringen soll, wenn er sich zum sittlich handelnden Menschentum durchgerungen haben wird. Fragen wie die nach dem schaffenden Spiegel sind eben theoretisch überhaupt

[1]) Nach K. W o l f f: Shaftesbury, Die Moralisten. Jena, Diederichs 1910, S. 110.

Digitized by Google

nicht zu lösen, hier muß die innere Erfahrung die Antwort geben. Und da Mephistopheles gar nicht daran denkt, seine wahre Natur oder gar seine Pläne mit Faust zu verraten, so verschiebt er die Antwort „auf ein andermal". Er wird sich wohl hüten, auf das Thema im eigentlichen Sinne noch einmal zurückzukommen. Er muß Faust von anderer Seite her zu packen suchen.

Es ist nicht unbedingt sicher, aber auch nicht durchaus abzuweisen, daß die von Morris herangezogenen Paralipomena 8, 9 und 30[1]) in den Zusammenhang unserer Szene gehören. Mephistopheles will Faust von der „Wahrheit" abziehen und ihn auf „das Wahre", d. h. das sinnlich Greifbare beschränken; und um seine idealistischen Neigungen ins Lächerliche zu ziehen, macht er den Forscher, der hinter den Erscheinungen den Sinn des Lebens im Ganzen sucht, zu einem „Wundermann" im Sinne Jacobis, der einen „äußerlichen Götzendienst" immer noch jener „ihm zu reinen Religion vorzog, die sich ihm als Selbstgötterei darstellte". Jacobi würde nicht bloß Fichtes, sondern auch Shaftesburys Idealismus abgelehnt haben. Denn dieser erkannte zwar ein göttliches Prinzip (die „Natur" im höchsten Sinne) an, das sich als Plus oberhalb (oder innerhalb) der Gesamtheit aller in sich zusammenhängenden und von innen her bestimmten Erscheinungen behauptete, aber er lehnte jede anthropopathische Auffassung dieser „Gottheit" energisch ab. Auf seinem Standpunkt steht Faust, und es darf uns nicht irremachen, wenn ihm Mephistopheles mit kecker Rabulistik einen anderen, grob-supranaturalistischen unterzuschieben sucht.

Die im ganzen ernste Szene sollte nach Goethes Art ein heiteres Nachspiel erhalten. Augenscheinlich sollte der Famulus seinen Professor zum Saale hinausbegleiten und die Sorge äußern, „die Geister möchten sprechen, was der Mensch zu sich zu sagen glaubte". Das kann sich nur auf Fausts eben vorgetragene Lehre vom Γνῶθι σεαυτὸν beziehen, von der aus der Fülle des einzelnen Herzens geschöpften Erkenntnis der Welt. Wagner fürchtet, daß bei einer solchen inneren Erleuchtung, wie er sie „bei seinem kritischen Bestreben" noch „nie empfunden" hat, dämonische Einflüsterungen im Spiel sein möchten. Für den dramatischen Zusammenhang hätte das natürlich so wenig Bedeutung gehabt wie Wagners Gemein-

[1]) Bei Erich Schmidt 18, 19, 61. Das letztere Paralipomenon habe ich 1924 in meiner Ausgabe doch der Paktszene zugewiesen.

Digitized by Google

plätze von dem „Hunde, wenn er wohlgezogen". Aber die ganze Szene wäre dadurch abgerundet worden [1]).

[1]) Seit dem Abschluß der vorstehenden Untersuchung ist in den Sitzungsberichten der Preußischen Akademie der knappe Bericht über einen Vortrag Konrad Burdachs erschienen, der das gleiche Thema behandelt (Jahrgang 1917, Heft 48, S. 655). Auch Burdach verweist für den „schaffenden" Spiegel auf Leibniz, weiterhin aber auf K. Ph. Moritz und auf Goethes Anschauungen von dem künstlerischen Organismus. Übrigens hatte Burdach seine Hinweise auf Leibniz und Moritz (was mir bei der Abfassung meines Aufsatzes nicht mehr gegenwärtig war) schon in seiner Abhandlung über 'Faust und Moses' (Berliner Sitzungsbericht 1912, S. 781 f.) im Kerne mitgeteilt und hat die Beziehungen neuerdings in seiner Schrift über 'Deutsche Renaissance' (2. Aufl., S. 84 ff.) eingehender entwickelt.

Digitized by Google

Das erste Gespräch Fausts mit dem Famulus Wagner.[1]

(1908)

Wenn irgend etwas zur Klärung der schwierigen, nur aus dem Zusammenprall der ethischen Tendenzen der Sturm- und Drangperiode mit dem wissenschaftlichen Leben des 18. Jahrhunderts voll zu begreifenden Grundkonzeption des 'Faust' beitragen kann, so ist es eine sorgfältige Betrachtung der Kontrastfiguren, mit denen der Dichter seinen Helden zusammengeführt hat, um in erregter Auseinandersetzung seine Anschauungen und Wünsche sich entwickeln und festigen zu lassen.

Wenn in dem Gespräch mit dem Fuchs vor allem das Philisterium der Universitätsstädte, auch der äußere Unterrichtsbetrieb, in der Auerbachszene das wüste Genußleben der Studenten gegeißelt wird, so trifft Fausts Spott in dem Wagnergespräch die wissenschaftliche Methode der Zeit, die Wege und Ziele der philosophischen Disziplinen des akademischen Unterrichts. Und wenn auch Wagner von dem Helden durch die Brille des leidenschaftlichen Stürmers und Drängers angesehen wird, so kann doch nicht geleugnet werden, daß Goethe, mag er nun der Wissenschaft seiner Zeit gegenüberstehen, wie er will, auf die Person des Famulus alles häuft, was geeignet ist, ihre Schwächlichkeit und Unzulänglichkeit aufzudecken, daß er von dem Rechte des Satirikers Gebrauch macht, gelegentlich an die Karikatur zu streifen, und daß wir hier so wenig eine mit künstlerischer Objektivität rund herausgearbeitete Figur, eine wirkliche Persönlichkeit sehen dürfen, wie etwa in dem Abt von Fulda des 'Götz von Berlichingen'. So wenig sich also der Humor verkennen läßt, mit dem Goethe hier das wohlige Behagen in der Beschränktheit malt, so wenig möchten wir doch mit Kern[2]) den Ritterdienst gegen den

[1]) Zuerst im 'Goethe-Jahrbuch', Bd. 29, S. 88 ff. (als „Faust-Studien" 3).

[2]) Franz Kern: Drei Charakterbilder aus Goethes Faust (Faust, Gretchen, Wagner), 2. Ausg. 1885, S. 50 ff. (Vgl. neuerdings auch B. Croce, Goethe, deutsche Ausg., S. 24 ff.)

Digitized by Google

angegriffenen Schwächeren übertreiben, als wenn wir eine Persönlichkeit vor uns hätten, „die wir gewiß mit aufmunterndem Wohlwollen behandeln würden, wenn wir ihr im Leben begneten, für die wir höchstens ein feines Lächeln hätten wegen ihrer Absonderlichkeiten, die gewiß bei recht vielen und recht achtbaren Gelehrten anzutreffen sind". Bricht aber ein Interpret von der Vorsicht Kerns gar eine Lanze für den „bescheidenen Gelehrten", wagt er es, ihm „geduldige, unermüdliche, oft mit kleinen Erfolgen zufriedene, wissenschaftliche Forschung" nachzurühmen, und stehen auf der anderen Seite schroffe Verdammungsurteile, so erscheint es doch angebracht, dieser Gestalt etwas näher ins Gesicht zuschauen. Derartige Differenzen zwischen ernsten Kritikern lassen entweder auf eine unklare Darstellung von seiten des Dichters schließen (aber wer wollte die prächtige, an Hans Sachs geschulte, plastische Anschaulichkeit dieser Eingangsszenen verkennen!) oder auf die Verarbeitung gewisser, dem Zeitgenossen ohne weiteres verständlicher, uns Heutigen ganz oder fast entschwundener Vorstellungen und Vorstellungsgruppen, die wir nur auf dem Wege kulturgeschichtlicher Forschung im weiteren Sinne auffrischen können.

So heißt es denn, womöglich das allmähliche Ausreifen der Gestalt in Goethes Phantasie beobachten. Das Äußerlichste ist nicht zugleich das Einfachste: Wo und wie hat Goethe den Famulus kennengelernt? Im Volksbuch wie im Puppenspiel taucht er auf: dort als ein frecher, vorwitziger Bursche, der, ehrlicher Arbeit fremd, schließlich von Faust in die Geheimnisse der Magie eingeweiht und zum Erben eingesetzt wird, von dessen Zauberstreichen dann ein weiteres Volksbuch handelt — hier als verblaßte Dienergestalt, als höchst äußerlicher Hebel einzelner Teile der Handlung, vor allem als Folie zu dem lustigen, originellen Kasperle, der viel mehr von sich reden macht. Ich hoffe anderwärts zu zeigen, wie der schon in Marlowes Faustdrama gegebene und hier viel geschickter herausgearbeitete Gegensatz zwischen dem Stubengelehrten und dem lustigen Rüpel in Deutschland mit den Reminiszenzen an die komischen Einlagen der Osterspiele und selbständigen Fastnachtsspiele von dem Doktor (Marktschreier, Quacksalber) und seinen zwei Dienern (dem pfiffigen und dem dummen, betrogenen) zusammengestoßen und unter diesen Einflüssen verflacht ist. Es wird sich aber sehr schwer nachweisen lassen, inwiefern das Puppenspiel, wie es Goethe sah, noch den Typus

Digitized by Google

des Stubengelehrten festhielt und das Publikum sich dabei einer satirischen Schilderung bewußt wurde. Zwar bittet Wagner im Geißelbrechtschen Spiel z. B. seinen Herrn um eine Hilfskraft für die große Hausarbeit, „damit er sein Studium besser wexwendieren könne", aber die uns hier zu Gebote stehenden Texte sind alle jünger als Goethes Faust und eine Rückwirkung von diesem gar nicht ausgeschlossen. Jedenfalls ist es etwas gewagt, mit Elisabeth Mentzel die betreffende Partie so zu rekonstruieren:

Faust: Ach ich weiß, du begehrst einen Burschen zur Hilfe.

Wagner: Ja, eure Magnifizenz, um noch mehr aus dem Born der Weisheit trinken zu können.

Faust (halb ironisch für sich): Gut, schöpft sie aus, die alten Folianten!

Eher könnte sich Goethes Phantasie die schon im Marloweschen Drama vorgebildete Szene eingeprägt haben, wo Wagner vor dem neuen, lustigen Diener mit aller Schulweisheit so schlecht besteht, und es ist endlich kein Zweifel, daß in einigen Fassungen des Puppenspiels Wagner mit dem soeben eingetroffenen Zauberbuch seinen Herrn in dem Augenblick unterbricht, wo er mit dem guten und bösen Genius Zwiesprache gehalten hat und seinem Entschluß zur Magie Ausdruck geben will. Er tritt also im Straßburger Spiel herein: „Herr Doktor, Sie verzeihen, daß ich Sie in Ihren tiefen Betrachtungen störe" [1]), und in dem relativ altertümlichen Augsburger Spiel klagt Faust: „Ich bin in meiner Unternehmung ganz unterbrochen worden" [2]). Fausts Zwiegespräch mit Geistern, sein Entschluß, sich der Magie zu widmen, von einem langweiligen Stubengelehrten mit äußerlichen Dingen unterbrochen — das mochte die Vorstellung sein, die bei Goethe fortwirkte; nicht aber läßt er das Zauberbuch durch Wagner ankündigen, wie im Spiel geschieht; ich glaube überhaupt nicht an ein „Zauberbuch" im engeren Sinne in der Anfangsszene Goethes, und am wenigstens wäre er mit dem Mätzchen einverstanden gewesen, es durch geheimnisvoll wieder verschwindende Studenten bei Wagner für Faust abgeben zu lassen. Goethes Faust braucht solche Hilfe nicht und auch, daß in einer später ausgedachten Szene Wagner es ist, der Faust gerade in dem Augenblick zur

[1]) Scheible: Kloster 5, S. 858.

[2]) Ebenda S. 824.

Digitized by Google

Seite steht, wo der Böse ihn in Hundsgestalt umgarnt, läßt auf keine verlorengegangene Beziehung schließen, denn die Szene „Trüber Tag, Feld" zeigt zur Genüge, daß die erste Einführung des Mephistopheles ursprünglich ganz anders und wohl ohne Wagner geplant war.

Somit ist auch Wagners Figur nicht mehr der äußerliche Hebel der Handlung, wie in der Vorlage; er hat also nur noch Wert als Folie zu Faust, in reiner Auswirkung seiner Existenz, nicht als handelnde, sondern als diskutierende und durch die Diskussion Faust zum Bekenntnis, zur Lostrennung von der Fakultätswissenschaft treibende Reagenzfigur. In dieser Hinsicht aber wurde Goethes Phantasie von seinen unmittelbaren Vorlagen jedenfalls nicht befruchtet, und es verlohnt schon, die literarischen Vorbilder des Typus wenigstens zu streifen. Mit Recht hat Erich Schmidt darauf hingewiesen, daß wir es bei dem „Famulus" natürlich nicht mit dem vertrockneten Stubengreise der durchschnittlichen Bühnentradition, sondern mit einem früh in falsche Bahnen gelenkten, aber noch mit einem gewissen jugendlichen Optimismus sich darin tummelnden, älteren Studenten zu tun haben. Goethe konnte wirklich in sein Drama keinen satten, seines Wissens frohen Professor der philosophischen Fakultät einführen; denn nicht auf die Diskussion über den Wert des Wissens überhaupt und einer bestimmten Wissenschaft im besonderen kommt es hier zunächst an, sondern auf den theoretischen und weiterhin sittlichen Wert der anzuwendenden Methode. Auch sein Faust ist nicht der Gelehrte, der sich eines abgeschlossenen Wissens zu rühmen wagte, sondern der rastlos Vorwärtsstrebende; die Richtung seines Strebens ist es, die ihn zunächst ins Verderben zieht, mochte der junge Goethe bei seinem 'Urfaust' über den weiteren Ausgang denken, wie er wollte; so kann er nur durch die Gegenüberstellung von solchen, die noch streben, noch lernen wollen, aber andere, für Faust nicht geeignete Richtungen einschlagen, besser verstanden werden.

Man hat oft darauf hingewiesen [1]), daß das Motiv der Störung eines Monologs durch einen anders als der Sprecher gearteten Unterredner, u. a. im 'Prometheus', ja im Briefwechsel Werthers, vor allem aber im 'Mahomet' vorkommt. Man könnte an eine typische Apperzeptionsform Goethes denken, wenn sich nicht das Motiv im ganzen

[1]) U. a. Collin: Goethes Faust in seiner ältesten Gestalt, S. 95.

Digitized by Google

auf seine Jugenddichtung beschränkte; man könnte auf irgendein anderes Vorbild als jene Faustszene raten, wenn nicht an unserer Stelle die Störung gerade von dem ausgeprägtesten Stimmungsgehalt wäre, so daß alle andern Fälle der Anwendung des Motivs fast wie abgeblaßte Wiederholungen dieses Auftritts erscheinen. Durchgehends aber finden wir doch eine ähnliche Situation: der Held hat im Monolog Schritt für Schritt sich durchgerungen zu einer neuen, selbständigen Stellung gegenüber dem Problem des Lebens überhaupt oder der besonderen Lebensverhältnisse, denen er angehört, und muß nun seine Stellungnahme in der Auseinandersetzung mit einem Vertreter der verlassenen Anschauung verteidigen. Jedesmal geht der Held von Kulturzuständen aus, die, scheinbar in sich gefestet, doch Gärungsstoffe und damit die Möglichkeit der Um- und Fortbildung in sich tragen; jedesmal verkennt die starke Persönlichkeit, ohne die freilich solche Weiterbildung nicht möglich wäre, die starke Bedingtheit des eigenen Wollens durch die gegebenen Verhältnisse und seine eigene Bestimmung als Träger einer starken, aber doch ruhigen Entwicklung; ihre mit der Umgebung inkommensurable Kraft setzt sich absolut: die Tragödie des Luzifer, wie sie sich der junge Goethe nach Dichtung und Wahrheit (Buch 8) frühzeitig zurechtgelegt hatte. Jedesmal aber tritt diesem rücksichtslos Vorwärtsstrebenden, zum Bruche mit dem Bestehenden schon halb Entschlossenen einer jener „ewig Blinden" entgegen, die, völlig zufrieden mit dem Gegebenen, sich freuen, daß man es „so herrlich weit gebracht", und die in dem kühneren Flieger nur einen Wahnsinnigen, einen Verbrecher oder zum mindesten ein unbegreifliches Wesen sehen.

Faust, Mahomet und Prometheus haben keine Gegenspieler im eigentlichen Sinne des Wortes; sie fordern die Weltordnung selbst heraus; aber sie haben mit ihren Unterrednern eine gewisse äußere Operationsbasis gemein, und der Professor Faust wird den Famulus Wagner nicht immer so vornehm über die Achsel angesehen haben wie heute. Die bloße äußere Zugehörigkeit zur akademischen Körperschaft kann hier nicht genügen, und bloßer Zufall kann Faust bei der Wahl des Famulus nicht geleitet, des Jüngeren Herz nicht mit der unverkennbaren Verehrung gegen den Lehrer erfüllt haben, mit der Wagner bis zuletzt spricht.

Zum Glück führt uns Goethe selbst auf die Spur. Die von Minor [1])

[1]) Goethes Faust Bd. 1, (1901), S. 63.

Digitized by Google

und Erich Schmidt [1]) mehr umschriebene als erklärte Bezeichnung Wagners im Urfaust: „der trockene Schwärmer", die in der späteren Fassung durch das zwar dem modernen Leser verständlichere, aber durchaus nicht ebenso bezeichnende, mehr ethische als theoretische: „der trockene Schleicher" ersetzt ist, weist uns auf einen Modeausdruck der Zeit. Die Bezeichnung eines liederlichen Studenten als „Schwärmerian" V. 320 des 'Urfaust', die von jenen beiden Erklärern mit herangezogen wird, steht nicht im unlösbaren Gegensatze zu der unsrigen; Wagner erhält eben seine besondere Note durch das Adjektiv „trocken"; es gibt also gar verschiedene Arten der Schwärmerei, wie auch Nathan bewußt ist [2]). Bezeichnet „Schwärmen" im allgemeinen eine ungeordnete, plan- und ziellose Bewegung des Körpers oder des Gemütes, so kann sie ebensogut im Studierzimmer des Universitätsmenschen ihre Stelle haben wie im Lebenslauf des ausschweifenden Burschen. Es gibt auch eine Zucht fürs Denken, Lernen und Forschen; Fausts Hetzjagd durch die Fakultäten ist in diesem Sinne wenig vertrauenerweckend; ob aber Wagner der Vertreter der ehrlichen, entsagungsvollen Kleinarbeit ist, und ob ihn Goethe in diesem Sinne hat lächerlich machen wollen?

In welchem Sinne, spitzt sich unsere Frage zu, verstand der junge Goethe die spezifisch gelehrte Schwärmerei? Besteht die Unordnung in der mangelnden Grundlage, in der Methode oder in dem antezipierten Ziele der Forschung? Jedenfalls werden wir von vornherein glauben, daß es Wagner nicht an dem nötigen Eifer hat fehlen lassen, sich die Mittel zu erwerben, durch die man zu den Quellen steigt, und daß er mit fester, wenn auch vielleicht falscher Methode bei seinen Arbeiten vorgeht. Der dritte Punkt steht für die Wissenschaft des 18. Jahrhunderts in viel höherem Grade als heutzutage zur Diskussion! Nun verdankte der junge Goethe die bedeutsamsten wissenschaftlichen Gesichtspunkte seinem Mentor Herder. Daß dieser, der auf manche Unklarheit und Unreife Goethes den Finger legte, den Ausdruck „Schwärmer" anders als Hamann, gern in tadelndem Sinne gebrauchte, merkt auch Minor an; um aber ganz sicher zu gehen, ziehe ich hier eine kleine, wenig beachtete Abhandlung heran, worin Herder seine Anschauungen über den Gegenstand theoretisch entwickelt; dieser Aufsatz über 'Philosophie und Schwärmerei, zwei

[1]) Goethes Werke, Jubiläumsausgabe, Bd. 13, S. 344.

[2]) 'Nathan der Weise', V. 141.

Digitized by Google

Schwestern' ist erst im November 1776 im 'Teutschen Merkur' erschienen [1]), aber sicherlich kannte Goethe die bezüglichen Gedankenreihen Herders von Straßburg oder von Darmstadt her.

„Philosophie, sagt Herder, nährt sich von Abstraktionen, Schwärmerei auch. Jene zerfrißt das Blatt als Raupe, diese entsaugt's als Schmetterling; durch beide wird das Blatt dürre. Der Schmetterling erzeugt Raupen, aus der Raupe wird wieder Schmetterling werden; das ist die ganze Geschichte jener beiden Extreme des Menschengeistes."

Also Philosophie wie Schwärmerei, begriffliche wie gefühlsmäßige Auffassung der Wirklichkeit streben zunächst nach allgemeinen Begriffen. Das ist an sich gut. „Der Schwärmer, der Abstraktionen haßt, haßt die edelste Gottesgabe; nur durch Abstraktion, d. i. durch allgemeine Begriffe wird Menschheit, was sie ist, Schöpferin der Erde." Die ersten Worte sind synthetisch, nicht analytisch; es gibt in Herders Sinn eine Schwärmerei höherer Art, die auf Abstraktionen hinarbeitet; er ist ihr so wenig feind wie Hamann, sie ist ihm, wo sie im eigensten Gefühl großer Menschen vor sich geht, die Quelle hoher Güter. In diesem Sinne rühmt er die „Schwärmereigabe" geradezu: „Der warme Busen, der hier- oder darüber zuerst Empfindungen vordrängte, sie zur Sprache, notwendig zu so warmer, dunkler, verflochtner Sprache schuf, als seine Empfindungen waren: er hatte an diesen Empfindungen und an dieser Sprache ohne Zweifel W a h r h e i t. Es waren warme Abstraktionen der Gegenstände, die ihn umgaben, wie's nur die kältesten Abstraktionen dem spekulativsten Kopf sein konnten. Wichen aber die Gegenstände in ihrer Fülle hinweg, und man wollte den Dunst der warmen Abstraktion als solchen, ohne jene, unmittelbar haschen und nachempfinden: den Augenblick ward alles Lüge, Nachäffung, k a l t e W o r t s c h w ä r m e r e i ü b e r w a r m e G e g e n s t ä n d e [2]), wie es nur je die sinnlose Wortgrübelei und blühende Jüngerphilosophei über kalte Gegenstände gewesen." So schuf sich Klopstocks übermächtiger Gefühlsdrang eigene sprachliche Ausdrucksmittel mit dem Rechte des Originalgenies, des „Biedermanns", wie Herder damals sagte: Nachahmer konnten seine Gefühle nicht nachempfinden, lernten ihm nur die Ausdrücke ab und schufen „Worte, Worte,

[1]) Suphans Ausgabe, Bd. 9, 497 ff.

[2]) Von mir gesperrt.

Digitized by Google

Worte"; das Verdienst des „Klopstockianism" ist dann die „Sprachbereicherung!" Gegen solche anempfundene Schwärmerei verwahrt sich Herder entschieden. „Alle Schmetterlinge bloß geistiger Empfindungen lassen nichts als Raupengeschmeiß hinter sich . . . willst du den Wein trinken, mein Freund, und mir nur den Duft deiner hohen Empfindung gönnen: behalte auch den! er macht gierig, aber nicht satt; nicht stark, sondern ekel."

Am verderblichsten aber wirkt diese kalte Schwärmerei auf philosophischem Gebiet. Leibnizens geniale Imagination, seine Kunst, die „widersprechendsten Ideen zu paaren", hatte Kopf und Herz gleichermaßen befriedigt, aus der Fülle seiner Menschlichkeit heraus das Menschliche in seinen Lesern genährt. Davon behielt der Nachahmer Wolff nur die äußeren Formeln übrig, die er von außen her, auf systematischem Wege zur Einheit zu fügen, zum Ganzen zu erweitern strebte, weil die ursprüngliche, rein im Individuum gelegene Einheit fehlte, „weil diese Theoreme die eingeschränkte, allbestimmte Realität des Ursprungs verloren hatten und Gemeinheiten waren, die alles und nichts enthalten durften." An sie gewöhnten sich die Zeitgenossen, deren Durst nach Realität dadurch nicht gestillt ward, deren Bedürfnis nach allgemeiner Orientierung im Weltganzen aber solche Anhaltspunkte brauchte. Jenem Durste nun schien die „recht eigentlich mechanische Philosophie" der Engländer entgegenzukommen; Herder zielt auf die Assoziationspsychologie, die freilich für seinen Glauben an die selbstherrliche Regelung des menschlichen Vorstellungslebens eine schwere Kränkung bedeutete. Diese Art der Forschung muß sich auf minutiöse Einzelarbeit beschränken; fast scheint Mephistos berühmtes Webergleichnis in unseren Worten vorgebildet: „Bekannt ist's nämlich, daß die Briten bei ihren Gewerken die Kunst teilen, daß jener Uhrfedern macht, dieser Uhrgehäuse usw. und also durch engeren Fleiß die Kunst fördert. So beliebte es einigen ihrer Philosophen, die Materien zu teilen, ein einzelnes Thema mit allem mechanischen Fleiß eines Leinwebers usw. durchzuwirken, und wie das im Einzelnen treffliche Werke gab, so blieb notwendig das Allgemeine etwas leer." Und diese Lücken füllte man nun mit jenen allgemeinen Begriffen aus, bei denen sich alles oder nichts denken ließ, die aber darum so verlogen waren, weil sie nicht aus dem innersten Kern des Menschen stammten und eigentlich nur dazu dienten, die unsägliche Nüchternheit des ganzen Verfahrens

Digitized by Google

mit einem moralischen Mäntelchen zu umkleiden. Gerade in Deutschland wurde die „Philosophie des gesunden Menschenverstandes" mit Begierde aufgenommen, wurden von den „Popularphilosophen" die großen „Worte auf Paniere gesteckt" und nachgeschwätzt. Das geduldige Abgrasen einzelner empirischer Gebiete war also nicht der Anfang und das Ende, sondern plötzlich schwang man sich über die Grenzen der eigenen Methode mit einem Kopfsprunge hinüber zu den schwierigsten Problemen, in dem dummstolzen Sicherheitsgefühl, die Welt nun ebenso leicht leiten zu können, wie man Schritt für Schritt bei der Beobachtung der Wirklichkeit zu neuen „Erkenntnissen" vordringen mochte. Man begann also plötzlich eine große Reformtätigkeit unter allgemeinen Gesichtspunkten, die nicht selbst erarbeitet, sondern nach der Art der „kalten Schwärmerei" als bloße Vokabeln auswendig gelernt waren. „Man reformierte zu nicht weniger als zum guten, gesunden, alltäglichen Menschen-, Bürger- und Bauerverstande, und das durch nichts andres, als durch Wörter und Geschwätz vom guten, gesunden Menschen-, Bürger- und Bauerverstande. Das Hauptgesetz blieb immer: Man muß nicht zu viel denken; auch nicht zu viel empfinden! Das Minimum von beiden ist die wahre Alltagsphilosophie, dabei sich so gut verdauen läßt, und gut verdauen ist doch immer die Hauptsache des gesunden Verstandes, moralischen Gefühls und menschlichen Lebens. . . . . Ein Mensch, der von gesundem Verstande ohne gesunden Verstand, von richtigen Begriffen ohne richtigen Begriff, von ewiger Toleranz mit möglichster Intoleranz spricht, welchen gelindern Namen kann er sich versprechen als — Schwärmer? Und doch sind diese Leute angeblich die größten Schwärmerfeinde; vermutlich um ihre Schwärmerei, den liebenswürdigen Auswuchs ihres gesunden Menschenverstandes und moralischen Gefühls desto ungestörter zu treiben." Das also ist schließlich „trockene Schwärmerei" des Gelehrten: dieser Dünkel, als ließen sich ohne inneres Gefühl, ohne starke Persönlichkeit, aus gelehrter Kärrnerarbeit, Aufschlüsse über Welt und Menschenseele, Regeln und Maximen für Regierung und Erziehung gewinnen, und als ließe sich die Welt mit großen Worten „durch Überredung leiten", wenn die lebendige Anschauung fehlt und die starke Reaktion des eingeborenen Gefühls auf das Geschaute. Das ist ein schwerer Irrtum. „Der Spekulant, der sich von aller Menschenempfindung lossagt, außer der, die ihm

Digitized by Google

durch Spekulation wird, ist offenbar ein Tor: durch Spekulation wird keine Empfindung. Soll Gefühl nichts als das Resultat solcher und solcher sehr deutlichen, wahren und richtigen Vorstellung von der Würkung des und des Gegenstandes sein, so wird gerade keine unmittelbare Würkung. Der Gaul steht hinterm Karren, und nun, Fuhrmann, fahre! Ein Mensch, der allein Kopf sein will, ist so ein Ungeheuer, als der allein Herz sein will; der ganze gesunde Mensch ist beides. Und daß er beides ist, jedes an seiner Stelle, das Herz nicht im Kopf, den Kopf nicht im Herzen, das eben zeigt ihn als Menschen." Aber der Irrtum bedeutet zugleich eine schwere Gefahr. Wo so schwer zwischen Philosophie und Schwärmerei zu scheiden ist, da wird immer die eine Partei der anderen das Schwärmen vorwerfen. Das Schlimmste aber ist die in Zeiten nüchterner Denkfaulheit und Gefühlslauheit leicht um sich greifende, allgemeine Verdammung des Genies, das sich nun in der Einsamkeit dem Teufel ergeben mag. „War's ein Philosoph, der unser Jahrhundert das Zeitalter der Philosophie nannte, so verstand er dadurch vielleicht das Jahrhundert kalter Schwärmerei und schwärmender Kälte. Daß man Hirngespinsten mit einer Wut nachsetzt, die leider oft nur eine gelernte, eine Wortwut ist, im Schreiben, Sprechen, Lesen und Blindhandeln! und sich auf der anderen Seite mit einer anständigen Kälte, die inwendig das Feuer eines Todhasses ist, gegen Wahrheiten wappnet, denen man folgen müßte, sobald man sähe, sobald man fühlte! — So streiten Feuer und Wasser. Der Schwärmer will der größte Philosoph sein, und der größte Philosoph ist der größte Schwärmer" (d. h. der wahre Philosoph gilt als der größte Schwärmer).

Damit kommen wir auf den eigentlichen Berührungspunkt zwischen Herders Aufsatz und Goethes Tragödie. Natürlich ist Faust nicht jener vollkommene Mensch, bei dem es um Kopf und Herz gleich gut bestellt ist. So viel aber steht fest, daß hier der offiziellen Gelehrtenwelt des 18. Jahrhunderts mit ihrer verstandesmäßigen Verarbeitung der Erfahrung, ihrem unselbständigen, aufgeputzten Vortrag der starke, selbstherrliche Gefühlsmensch entgegentritt, der in dieser Umgebung nicht gedeihen, sich nicht läutern kann, der in unfruchtbare Opposition, zu verstiegenen Forderungen, schließlich zum Verderben gedrängt wird, wie ein Götz von Berlichingen durch die Erbärmlichkeit seiner Zeit. Der Famulus Wagner ist der

Digitized by Google

lebende Beweis dafür, wie auch ein ehrlich strebender Mensch in dieser Umgebung allmählich verbildet wird. Man kann sich kaum einen schärferen Kontrast denken als zwischen seiner philiströsen Selbstgenügsamkeit, seinem platten Optimismus und Fausts tragischer Resignation im ersten Abschnitt seines großen Monologs.

Faust und Wagner sind, wie die Wissenschaft des 18. Jahrhunderts überhaupt, darin einig, daß der letzte Zweck aller wissenschaftlichen Arbeit das „Bessern und Bekehren" sei, die Aufklärung der Menschheit über ihr Wesen, ihre Ziele und Zwecke, ihr Verhältnis zu Gott und Welt. In allem andern aber ist der Jünger das Widerspiel seines Meisters. Er hofft das Ziel, wenn auch nicht ohne Mühe, erreichen zu können, sobald er im Besitz der rechten Mittel ist, um zu den Quellen zu gelangen, und um das dort Geschöpfte seinen Nebenmenschen zu übermitteln. Die Wahrheit liegt für Goethe etwa in der Mitte zwischen den von beiden Gegnern vertretenen Grundsätzen; die letzten Ziele wie die ersten Anfänge des Menschengeschlechts werden uns dunkel bleiben, aber für die nächste Entwicklung wird sich manches gewinnen lassen; es heißt da sich bescheiden, aber nicht gänzlich resignieren; innere Erfahrung und Gefühlswärme muß aber mit verstandesmäßiger Nachprüfung des überlieferten Materials verbunden werden; und die gewonnenen Grundsätze werden mit Wärme, aber ohne falsches Pathos in einer geübten, aber nicht ausstudierten Sprache vorzutragen sein. Die 'Frankfurter Gelehrten Anzeigen', die uns doch im allgemeinen über die Anschauungen des Frankfurt-Darmstädter Kreises unterrichten, lehnen eine gewisse rhetorische Schulung durchaus nicht ab. Da rügt der Rezensent einer elenden Schrift 'Über die moralische Schönheit und Philosophie des Lebens'[1]) etwa: „In einer langen Vorrede beweist der Verfasser sehr mühsam, daß man die Tugend in allem Schmuck des Vortrags predigen dürfe. Wahrlich ein überflüssiger Beweis: und dazu so ganz ungenialisch geführt." Faust sucht freilich höchst genialisch den Beweis für das Gegenteil zu führen; das Mißverständnis beginnt sofort damit, daß Wagner die Beredsamkeit des Katheders und der Kanzel mit der Suada des Schauspielers verwechselt; Faust kann seinen Irrtum nicht verbessern, weil er völlig an der Möglichkeit, tiefere Wahrheiten zu entdecken, verzweifelt ist

[1]) „Frankfurter Gelehrte Anzeigen" (1772), hersg. von Seuffert (Deutsche Literaturdenkm. Nr. 7, 8), S. 645.

Digitized by Google

und daher jede Paränese für hohlen Schein und leeres Gaukelwerk halten muß. Gewiß zieht man also Herders Wort mit Recht heran: „Akteurs sollen Prediger und können nie sein"; mit Recht weist auch Collin auf Bahrdts Vorschlag hin, Kandidaten durch Schauspieler unterrichten zu lassen, wie denn Bahrdt selbst nach Mosers Urteil ein halber Komödiant war. Aber man darf nicht übersehen, daß Faust mit tragischer Einseitigkeit übers Ziel hinausschießt; Goethe, der sehr wohl einsah, daß auch „die gefühlteste Form" notwendig etwas Unwahres an sich habe, auf einen Kompromiß zwischen dem unmittelbar der Seele entquellenden Inhalt und der Aufnahmefähigkeit des Zuschauers beruhe, betonte doch die Möglichkeit und Notwendigkeit einer Form im edlen Sinne (wie Collin selbst hervorhebt): „Deswegen gibt's doch eine Form, die sich von jener (nämlich der theatralischen) unterscheidet, wie der innere Sinn vom äußeren, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will ... sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur in das Herz des Menschen zum Feuerblick sammeln." Faust aber kommt es gar nicht mehr darauf an, „zu übersehen, was ein anderer Kopf fassen kann", da er aller intellektuellen Tätigkeit überdrüssig geworden ist und allen Mut zur Belehrung anderer eingebüßt hat. Insofern verweist er jeglichen „Vortrag" ins „Puppenspiel" und erbietet sich, was seine Seele füllt, „mit wenig Kunst", d. h. ohne Reflexion auf die Form, zum Vortrag zu bringen. Was ihn aber bewegt, sind unmittelbare Lebensgefühle, wie „Freiheit, Liebe, Brüderschaft", nicht irgendwelche Erkenntnisse; kurz, das verschiedene „Wie" bei Faust und Wagner ist durch das verschiedene „Was" bedingt. Für Wagner ist die Weisheit lernbar und lehrbar, für Faust ist alles Gefühl, das von innen aufquillt, sich selbst Ausdruck schafft und mit unmittelbarer Gewalt in den Hörer überströmt. Jener hat ewige und allgemein gültige Wahrheiten bei der Hand, mit denen er auf mehr oder minder geistreiche Art die Resultate seiner Kleinarbeit in Verbindung bringt. Faust umschreibt das wegwerfend: „Braut ein Ragout von andrer Schmaus und blast die kümmerlichen Flammen aus Eurem Aschenhäufchen 'raus." Er unterschätzt die Traditionen und die von der Menschheit erarbeiteten Gemeinbegriffe so gründlich, wie sie Wagner überschätzt; die gefühlsmäßige Verarbeitung des Überkommenen, die Umschmelzung des Ererbten in der eigenen Persönlichkeit, die An-

Digitized by Google

erkennung der eigenen Bedingtheit und des dennoch unverlierbaren Wertes der Individualität liegt in der Mitte.

Auf Grund des Vorstehenden werden wir die vielumstrittenen Worte besser verstehen lernen:

> Ja, Eure Reden, die so blinkend sind,
> In denen Ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt,
> Sind unerquicklich wie der Nebelwind,
> Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt.

Ich mache mich nicht anheischig, zu entscheiden, ob mit „Schnitzeln" Papierblumen oder anderer Flittertand gemeint sei; es genügt, den Begriff eines äußerlich Wohlgefälligen, innerlich Wertlosen festzuhalten; im übrigen fasse ich „Schnitzel" als effiziertes Objekt zu „kräuseln", und „der Menschheit" mit Minor als Dativ. Nicht aber sehe ich in dem, was Faust fordert, den Gehalt im Gegensatz zur leeren Form; Wagner liegt an der Form weniger als an dem Inhalt, der freilich, weil er der Persönlichkeit selbst nicht angehört, eine fremde und unwahre Form mit sich bringt. „Schnitzel" steht als nicht gleichbedeutend mit „blinken" und bezieht sich nicht etwa auf Redeblümchen, sondern auf jene allgemeinen Wahrheiten, die den Redner zwingen, nach „Worten" zu suchen, während derjenige, dem es ernst ist, „was zu sagen", der eigenste Erfahrungen offenbart, das nicht nötig hat. Was so aus der eigenen Seele geboren ist, durchdringt den Hörer mit „urkräftigem Behagen"; die Reden der Schnitzelkräusler aber sind „unerquicklich"; diese Bilder gelten von der Speise, nicht von der Schüssel, auf der sie vorgesetzt wird. Ebenso ist nicht bloß die äußere Form, sondern der gefällige Abschluß des Weltbildes gemeint, wenn Herder über seine schriftstellerische Mitarbeit an den „Gelehrten Anzeigen" bemerkt: „Ich rede oft, als wenn kein Mensch deutsch verstünde: und da mir überhaupt das schöne Runde fehlt, mit dem ihr Leute die Welt betrügt" (vgl.: der Menschheit Schnitzel kräuselt), „so ist allemal die Zeit, wenn ich mich lese, mir Ärgerniß und Zwist." [1])

Nun erst wird uns der Übergang zur folgenden Phase der Unterredung verständlich, während wir sonst einen ziemlich willkürlichen Sprung von der Deklamation zu dem „kritischen Bestreben" an-

[1]) Herder an Merck; vgl. Seufferts Neudruck der „Anzeigen", S. XLIII. Vom hohlen Vortrag allgemeiner Redensarten ebenda 666.

Digitized by Google

nehmen müßten[1]); was Faust verächtlich „Schnitzel" nennt, ist Wagner Lebensbedürfnis; Schritt vor Schritt in der Erfahrungswelt vordringend, kann er schließlich doch wieder nur bei jenen allgemeinen Wahrheiten ankommen, die er auf Grund des gesunden Menschenverstandes als heuristische Hilfsmittel mit auf den Weg nahm: die verborgene Ironie der Geschichte der Aufklärung. Dieser Weg aber ist lang und das Leben kurz; wer weiß, ob er jemals bis zu den Quellen vordringen wird, aus denen „tiefere Lebenswahrheit" sprudelt? Sein Inneres aber drängt nach Betätigung; ihm wird „um Kopf und Busen bang", ihn befällt die Angst, nicht rechtzeitig in den Stand zu kommen, die Welt „zu guten Dingen durch Überredung hinzubringen" ('Urfaust'); so müssen denn doch die alten Mittelchen heran, und von der lückenhaften Erfahrungswissenschaft eilt er mit einem kühnen Sprunge zu den allgemeinen Wahrheiten, die sich auf dem mangelhaften Unterbau ausnehmen wie künstlich aufgehefteter Schmuck auf einem Bettlermantel, wie „treffliche pragmatische Maximen", die aber nicht von Königen auf der Höhe ihrer Stellung, sondern von Komödianten, ja von Puppenspielern vorgetragen werden und in der „Haupt- und Staatsaktion" nicht zum Austrag kommen.

Es ist also eigentlich hier nicht von der Geschichtswissenschaft im engeren Sinne die Rede, sondern von einer empirisch begründeten Lebens- und Weltanschauung überhaupt. Die vornehmsten Handhaben dazu sind allerdings die Geschichte und die empirische Psychologie. Aber wie die Aufklärung, dank ihrem normativen „Naturbegriff" vorschnell mit der Gleichmäßigkeit der psychologischen Vorgänge in allen Menschen rechnete, so suchte sie die Entwicklungsgeschichte der Gattung wie des Individuums als den Fortschritt aus dem Zustande des Vorherrschens verworrener Vorstellungen zu dem Durchbruch deutlicher Erkenntnis zu erklären. Das logische Denken, das hier als Ziel der Entwicklung erscheint, gibt aber zugleich die Mittel in die Hand, in das verworrene Gemengsel historischer Nachrichten mit der Leuchte der „Kritik" einzudringen. So erinnert uns die Sprech- und Denkweise Wagners an Pierre Bayle, dem Goethe in seiner Jugend so manches zu verdanken

[1]) Das tut auch Minor, auf dessen wertvolle Parallelen über die Einschätzung der Beredsamkeit bei Gottsched usw. ausdrücklich verwiesen sei. (S. 65 ff.)

Digitized by Google

hatte [1]) (worüber ich ein andermal zu handeln denke); sein großes „Dictionnaire historique et critique" wollte auf logisch-analytischem Wege den wirklichen Verlauf des historischen Ereignisses, die wirkliche Eigenart der Personen der Vergangenheit feststellen, überall scharfe Umrisse schaffen, um aus der Besonderheit des einzelnen „Falls" allgemeine, positive Sätze zu gewinnen. Dabei aber lief er Gefahr, die eigene Art der Beobachtung und des Schließens für die allgemeingültige anzusehen, die geistige Organisation des Menschen im 18. Jahrhundert mit der des antiken Menschen zu identifizieren und mit Homer ins Gericht zu gehen, als hätte er mit den Absichten und Pflichten eines modernen Historikers gearbeitet. Insofern hat also Faust alles Recht, seinem Famulus zuzurufen:

Was Ihr den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln.

Nicht aber ist er berechtigt, jede historische Erkenntnis überhaupt und somit auch jedes Erfassen allgemeiner Wahrheiten auf Grund des historischen Materials von vornherein auszuschließen; er handelt auch hier als der leidenschaftlich erregte Mensch, der seine Erfahrungen gefühlsmäßig verallgemeinert und sich damit den klaren Blick in die vorhandenen Möglichkeiten der Wandlung und Besserung verrammelt; die Worte: „die Zeiten der Vergangenheit sind uns ein Buch mit sieben Siegeln" haben in Goethes und Herders Sinne jedenfalls nur bedingten Wahrheitswert. Wie sie selbst über die Aufgabe des Historikers dachten, geht aus dem Anfange jener von Collin nur für Wagners Auffassung und hier sehr geschickt verwerteten Rezension über Michaelis' Mosaisches Recht hervor: „Denn nichts ist eigentlich aus dem orientalischen Geist der Zeit, des Volkes, der Sitte erklärt, sondern nur überall Blumen eines halb orientalischen, gut europäischen Common-sense herübergestreut, die weder den tiefen Forscher noch den wahren Zweifler und den Morgenländer, der eine Ader seines Stammes fühlt, am wenigsten befriedigen werden ... Hier ist alles nur immer im Geiste unseres Jahrhunderts behandelt, dem guten Moses politische Maximen geliehen, die selbst bei uns doch nur oft loci communes sind, und jenem Volk, jener

[1]) Auch Minor verweist auf die kritische Richtung Bayles und Voltaires S. 74. Seine Parallelen zeigen, wie weit sich Hamanns Deklamation gegen die historischen Quellenforschungen mit Fausts Abwehr berührt.

Digitized by Google

Zeit, jenem Gesetzgeber wahrhaftig fremde waren." [1]) Dem „Geist der Zeiten" also fragt Herder so gut nach wie Wagner; beide sehen diesen „Geist" früherer Zeiten als von dem der Gegenwart verschieden an; aber für Wagner ist diese Verschiedenheit logisch-quantitativ: jene Zeiten waren minder erleuchtet als die unsere, die den höchsten bisher erreichten und vielleicht erreichbaren Gipfel der Entwicklung bedeutet. Herder kennt kein finsteres „Mittelalter", wie er keine absolut gültige Form des Dramas, sondern an ein griechisches, ein engliches, ein französisches Drama glaubt; ihm sind die Zeitalter qualitativ verschieden, und jedes vermag innerhalb der eigenen Schranken Vortreffliches hervorzubringen; freilich hält ja auch Herder andererseits und je länger, je ernster an der stetigen Vervollkommnung der Gattung fest, aber jedes Durchgangsstadium und also auch die eigene Zeit hat ihm doch schließlich nur sehr bedingten Wert im Hinblick auf die letzten Ziele des Menschen. Von dieser Demut weiß Wagner nichts, aber auch Fausts Agnostizismus ist von ihr verschieden: der vorher alles wissen wollte, will nun gar nichts mehr wissen; das ist leidenschaftlicher Trotz, keine Selbsteinschränkung.

Im Vorübergehen muß ich auf die von den Kommentaren nicht genügend aufgehellte Stelle von den „Haupt- und Staatsaktionen" mit den trefflichen, pragmatischen Maximen im Munde der Puppen" eingehen.

Minor deutet auf Ereignisse ohne bewegende Ursache, Personen ohne treibende Motive und deutet damit den Vorstellungskern und seinen Gefühlsinhalt richtig an, ohne diesen auszuschöpfen. Wollen wir erfahren, was die Zeitgenossen bei diesen Versen denken konnten und wollten, so hören wir am besten die von Lessing an bedeutsamer Stelle [2]) wiederaufgenommenen Worte aus Wielands 'Agathon' über die Ähnlichkeit zwischen dem Menschenleben und einer Haupt- und Staatsaktion: „Das Leben der meisten Menschen und (wenn wir es sagen dürfen) der Lebenslauf der großen Staatskörper selbst, insofern wir sie als ebenso viele moralische Wesen betrachten, gleicht den Haupt- und Staatsaktionen im alten gotischen Geschmacke in so vielen Punkten, daß man beinahe auf den Gedanken kommen

[1]) 'Frankfurter Gelehrte Anzeigen' 222.

[2]) 'Hamburgische Dramaturgie', Stück 69.

Digitized by Google

möchte, die Erfinder dieser letzteren wären klüger gewesen, als man gemeiniglich denkt, und hätten, wofern sie nicht gar die heimliche Absicht gehabt, das menschliche Leben lächerlich zu machen, wenigstens die Natur ebenso getreu nachahmen wollen, als die Griechen sich angelegen sein ließen, sie zu verschönern. Um jetzt nichts von der zufälligen Ähnlichkeit zu sagen, daß in diesen Stücken, so wie im Leben, die wichtigsten Rollen sehr oft gerade durch die schlechtesten Akteurs gespielt werden, — was kann ähnlicher sein, als es beide Arten der Haupt- und Staatsaktionen einander in der Anlage, in der Abteilung und Disposition der Szenen, im Knoten und in der Entwicklung zu sein pflegen. Wie selten fragen die Urheber der einen und der anderen sich selbst, warum sie dieses oder jenes gerade so und nicht anders gemacht haben? Wie oft überraschen sie uns durch Begebenheiten, zu denen wir nicht im mindesten vorbereitet waren? Wie oft sehen wir Personen kommen und wieder abtreten, ohne daß sich begreifen läßt, warum sie kamen, oder warum sie wieder verschwinden? Wieviel wird in beiden dem Zufall überlassen? Wie oft sehen wir die größten Wirkungen durch die armseligsten Ursachen hervorgebracht? Wie oft das Ernsthafte und Wichtige mit einer leichtsinnigen Art und das Nichtsbedeutende mit lächerlicher Gravität behandelt? Und wenn in beiden endlich alles so kläglich verworren und durcheinander geschlungen ist, daß man an der Möglichkeit der Entwicklung zu verzweifeln anfängt; wie glücklich sehen wir durch irgendeinen unter Blitz und Donner aus papiernen Wolken herabspringenden Gott oder durch einen frischen Degenhieb den Knoten auf einmal, zwar nicht aufgelöst, aber doch aufgeschnitten... Wie oft haben die größten Männer, dazu geboren, die schützenden Genii eines Throns, die Wohltäter ganzer Völker und Zeitalter zu sein, alle ihre Weisheit und Tapferkeit durch einen kleinen schnackischen Streich von Hanswurst oder solchen Leuten vereitelt sehen müssen, welche, ohne eben sein Wams und seine gelben Hosen zu tragen, doch gewiß seinen ganzen Charakter an sich trugen? Wie oft entsteht in beiden Arten der Tragikomödien die Verwicklung selbst lediglich daher, daß Hanswurst durch irgendein dummes und schelmisches Stückchen von seiner Arbeit den gescheiten Leuten, eh' sie sich's versehen können, ihr Spiel verdirbt?"

Die wichtige Stelle zeigt zugleich die durchschnittliche, selbst

Digitized by Google

von Schiller geteilte Auffassung des gebildeten Deutschlands von dem Verlauf der Weltgeschichte. Im Sinne des Cartesianismus wird Rationales und Empirisch-Historisches scharf geschieden; es sind inkommensurable Größen, die höchstens in ihrem Endergebnis zusammen stimmen. Der Künstler mag die kleine Welt, über die er als Schöpfer gebietet, harmonisch ordnen, wie er denn die große, wirkliche Welt von Harmonien durchklungen glaubt, die nur die Gottheit selbst wahrnehmen kann; die Wirklichkeit kann ihm dauernd nur ein Chaos darbieten. Goethe aber wie schließlich auch Herder nähert sich Leibnizen und sieht zwischen dem zu erkennenden Objekt, dem geschichtlichen Verlauf, und dem erkennenden Subjekt, der individuellen Persönlichkeit, einen Zusammenhang auf dem Wege der Spiegelung des Weltganzen in der Monade. Freilich denkt auch Goethe hierbei mehr an die ewige Entwicklung der organischen Natur, als etwa an das Gewirre der politischen Geschichte; aber von dieser speziell ist ja auch nicht die Rede in unserer Szene. Jedenfalls sind wieder beide, Wagner und Faust, im Unrecht: Wagner, wenn er glaubt, den großen Weltzusammenhängen auf dem Wege der äußerlichen Quellenforschung nahe zu kommen, ohne daß frische Kraft aus seinem Herzen sprudelt, die ihn fortwährend mit dem in der Verknüpfung der Tatsachen wirkenden Weltgeiste in Verbindung setzt; Faust, wenn er jede Möglichkeit, sich auf dem Wege empirischer Forschung dem Ewigen zu nähern, mit Hohn und Spott abtun zu dürfen wähnt. Wagners Forschung kann allerdings nur einzelne Fakta der Vergangenheit äußerlich aneinanderreihen, wie die Gegenstände in einer Rumpelkammer oder abgerissene Fetzen von individuellen Lebensläufen ohne Werdegang und ohne Ziele unter dem Gesichtspunkte der Kuriosität hinwerfen, um dann endlich von Fall zu Fall seine Maximen daran zu hängen und sie den handelnden Figuren unterzuschieben: Materialiensammlungen und Erklärungen ohne anderen Zusammenhang als auf Grund lockerer Assoziationen; auch die kulturhistorische Begründung der Menschenkenntnis kommt hier über ein bloßes Prunken mit Gelehrsamkeit und abgelebten Phrasen nicht hinaus. Unter ähnlichen Gesichtspunkten richten die 'Gelehrten Anzeigen', freilich allzu scharf, eines der Erzeugnisse der Common-sense-Philosophie, das noch auf den jungen Schiller starken Einfluß üben sollte: A. Fergusons 'Grundsätze der Moralphilosophie', die Garve 1772 übersetzt hatte: „Es ist

Digitized by Google

sehr unangenehm, wenn man sich durch eine lange Reihe von flüchtigen, oft willkürlichen Bemerkungen über die Bildung, Wohnung, Gattungen, Dauer, Geselligkeit, ... Sprache, Schriften und dergleichen durcharbeiten muß und am Ende von allen diesen Zurüstungen gar keinen Gebrauch machen sieht, sondern wieder auf einmal auf den nämlichen Platz zu stehen kommt, auf welchem alle die Hypothesenmacher und Schulmoralisten stunden. Dieses ist vollkommen Fergusons Fall und seine Einleitung und seine Hauptabhandlung sind zwei ganz unabhängige Bücher, welche nicht die geringsten Beziehungen aufeinander haben. Nicht einmal der von dem Verfasser angenommene Grundsatz ist benutzt worden; und sein Recht der Natur und seine Moral sehen mehr einer Sammlung von logischen Erklärungen und Positivgesetzen als einer philosophischen Abhandlung ähnlich [1])."

Damit aber ist noch nicht gesagt, daß alle empirische Weltbetrachtung in dieser Raritätenkastenmanier verlaufen müßte. Wagner freilich sieht seinen Grundfehler nicht ein; er glaubt, Faust habe ihn dahin mißverstanden, als verbohre er sich in Kleinkram als in den letzten Zweck seiner Arbeit; sein schließlicher Einwand ist also ganz folgerecht und bezeichnet nicht, wie Collin vermutet, das Aufwerfen eines abermals neuen Gesprächsgegenstandes. Sein Streben geht eben nicht auf bloße Äußerlichkeiten, sondern auf die großen Zusammenhänge und Gesetze des Lebens:

> Allein die Welt! Des Menschen Herz und Geist!
> Möcht jeglicher doch was davon erkennen.

Damit aber ist die tiefe Tragik von Fausts Innenleben berührt, und in heftiger Aufwallung faßt er den Entschluß der Isolierung. Er verwirft übertreibend Wagners Methode. Erkenntnismäßig lasse sich in jene Tiefen überhaupt nicht eindringen, sondern nur auf dem Wege der genialen Intuition bzw. der kongenialen Einfühlung. Wieder bewegen wir uns auf dem Boden der 'Gelehrten Anzeigen', wie Collin schon gezeigt hat [2]). Nach logisch formulierten Gesetzen handelt der einzelne, große Mensch nicht, noch weniger ließe sich die Welt nach ihnen beurteilen. „Wer da weiß," schreibt Herder, „was es für eine Schaumblase sei, was man Maxime nennt? Wie schwer und selten ein Mensch ihr immer und deutlich und als Haupt-

[1]) S. 234 des Neudrucks.

[2]) Collin a. a. O. S. 107 f.; vlg. 'Gelehrte Anzeigen' 354 u. 230.

Digitized by Google

führerin folgt; wie unmöglich, daß ihr Menschen Jahrhunderte folgen?" Und Goethe dürfte das schöne Wort geprägt haben von der genialen Einfühlung des großen Mannes in das geheime Weben der Natur: „Doch diese Maximen verwebt die Natur selbst in große Seelen; bei ihnen hören sie auf, Maximen zu sein, und werden bloß Gefühl."

So empfindet auch Faust; hätte er sonst die Beschwörung des Erdgeistes wagen können? und hat er nicht die Kraft, ihn anzuziehen, besessen? Solch höheres Bewußtsein aber muß den Menschen aus der Gesellschaft der Banausen und der trockenen Schwärmer hinaustreiben in die Einsamkeit. Feindschaft bis auf den Tod besteht und muß bestehen zwischen dem Träger der Offenbarung und den Bürgern der Erde. Wenigstens erscheint es Faust so, der noch kein Wesen gefunden hat, das sich von ihm den Weg zur Wahrheit will führen lassen. Damit ist aber das Gespräch auf dem Gipfelpunkt angelangt, über den es nicht mehr hinausgeführt werden kann. Faust verläßt den Boden der prinzipiellen Erörterungen und stellt sich ganz auf denjenigen des subjektiven Gefühls. Da gibt es keine Auseinandersetzung mehr. Daß Wagner dennoch in dem Abbruch der Unterredung einen willkürlichen Schluß sieht, ändert daran gar nichts; er hat keine Ahnung davon, daß einer der großen Propheten selbst vor ihm steht.

Wir wissen nicht, wie sich Goethe im 'Urfaust' den äußeren Abschluß der Szene im einzelnen gedacht hat. Sehr wahrscheinlich ist es, daß die vier Verse, mit denen Faust Wagners Abgang begleitet, wirklich die epigrammatische Zusammenfassung des Hauptinhalts bedeuten, wie ja solche Zusammenfassungen, insbesondere im Munde des Mephistopheles, die einzelnen Szenen der Dichtung im weiteren Verlauf so gern epilogisch abrunden. Gerade dann stellt sich unsere Auffassung der Szene als einer in sich geschlossenen Erörterung über den philosophischen Wert der empirischen Forschung als berechtigt heraus. Faust denkt immer noch an den elenden Gesellen, der voller Hoffnung nach Schätzen gräbt und froh ist, wenn er Regenwürmer findet.

Der innere, dramatische Ertrag der Szene aber ist klar. Faust hat sich hier in leidenschaftlicher Erregtheit losgerungen von der historisch-kritischen Wissenschaft und ihren Trägern. Im Bewußtsein einer höheren Würde fühlt er sich ihnen gegenüber als Feind;

Digitized by Google

er trennt sich unter Verkennung der Bedingtheit und Entwicklung in allem Erdenleben durch einen scharfen Riß von diesem „Pöbel". „Die Menschen fürchtet nur, wer sie nicht kennt; und wer sie meidet, wird sie bald verkennen." Auch Faust, wie Tasso, treibt es in die Einsamkeit, wo nun der ungestillte Tatendrang auf Abwege gerät, der Drang nach Anerkennung und Erhöhung des eigenen Selbst ihn dem Versucher in die Arme führt, der ihn aus beginnender Verzweiflung errettet [1]).

Wenn Mephistopheles zunächst und zumeist die Verkörperung der negativen Elemente in Fausts innerer Seele ist, so zeigt sich die „Schülerszene" als Ergänzung der Wagnerszene. Die ätzende Kritik, die der Böse an dem Leben und Lehren der Professoren und an ihrer Umgebung übt, läßt uns zugleich die Gefahr für die Seele Fausts ahnen, der nun von der theoretisch-wissenschaftlichen zur praktisch-sittlichen Skepsis vorgedrungen ist und im nächsten Augenblick von Mephistopheles zu rohen Genüssen fortgeschleppt werden wird.

Hier ist der Raum nicht gegeben, um auf die Fortbildung der Wagnerfigur in der späteren Dichtung einzugehen. Nur so viel sei gesagt, daß der Famulus nirgends als der nüchterne Alltagsphilister im Gelehrtenschlafrock erscheint, wie er gewöhnlich geschildert wird, und daß sein krasser Aberglaube, seine Gespensterfurcht, die doch wieder bloß in theoretischen Grübeleien besteht, während dem magischen Hunde gegenüber sein Ahnungsvermögen versagt, daß endlich sein Spintisieren und Probieren im Laboratorium und sein Plan, einen Menschen auf chemischem Wege zu erzeugen, durchaus zu dem Bilde des „trockenen Schwärmers" stimmen, das wir oben mit Herders Hilfe zu zeichnen versuchten.

[1]) Vgl. meinen Aufsatz über „Fausts Selbstmordplan" im Goethe-Jahrbuch Bd. 27 (1906), S. 283 ff.

Digitized by Google

Die Walpurgisnacht in Goethes 'Faust'.[1]

(1907)

So viel heißes Bemühen in den letzten Jahrzehnten auf die Durchforschung der Entstehungsgeschichte, der Quellenverhältnisse, der Komposition, der Bedeutung einzelner Figuren und Anschauungen in der 'Walpurgisnacht' verwendet worden ist, so wenig haben alle diese Arbeiten die Allgemeinheit von der Berechtigung dieser Szenenreihe innerhalb des Gesamtgefüges des 'Faust' überzeugen können, wie schon die Tatsache beweist, daß die Szene bei der Aufführung nicht nur energisch gekürzt, sondern geradezu gestrichen zu werden pflegt. Anderseits haben die strengsten Vertreter der angeblichen Einheit des ganzen Faust, wie Valentin und Baumgart, die Notwendigkeit und Unentbehrlichkeit der 'Walpurgisnacht' nicht ohne Einseitigkeit und Gewaltsamkeit verteidigt. Für den historischen Kritiker ruht die Einheit des ganzen Werkes in der nach immanenten Gesetzen sich bildenden und entwickelnden Weltauffassung des Dichters; und so gern wir an einen in den rohesten Umrissen feststehenden, durch die Sage und die eigene Anschauung von dem typischen Ablauf eines heroisch-tragischen Lebens gleichermaßen bedingten Grundplan glauben, so wenig vermögen wir uns doch auf irgendwelches, ein für allemal feststehendes, eisernes Schema mit wohlgeordneten Abteilungen und Unterabteilungen einzuschwören; der Dichter selber hält uns nicht umsonst das Grundprinzip seiner Kompositionstechnik entgegen: „In bunten Bildern wenig Klarheit, viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit."

War die Walpurgisnacht wohl von vornherein in dem rohen Aufriß vorgesehen, der dem jungen Goethe bei der Konzeption des Gedichts vorschwebte? Jedenfalls mußte doch über Fausts Erlebnisse in der Zeit, wo Gretchen ihres Kindes genest und dann ins Elend wandert, den Mord begeht und gefangen wird, irgend etwas gesagt werden, und die Szene „Trüber Tag, Feld", wo Faust soeben

[1] Zuerst erschienen in den 'Neuen Jahrbüchern', hrsg. v. Ilberg. I. Abteilung, Bd. 19, S. 143 ff.

Digitized by Google

das geschehene Unglück aus dem höhnischen Berichte des Mephistopheles erfahren hat, redet denn auch von „abgeschmackten Freuden", in die ihn der Böse „eingewiegt" habe. Ob Goethe damals irgendeine Anschauung von diesen „Freuden" hatte? Wir wissen nicht recht zu sagen, wie er sich die Ausführung der Lücke dachte, die im 'Urfaust' zwischen Valentins Auftreten und der Abrechnung Fausts mit Mephistopheles klafft. Außer der Ermordung von Gretchens Bruder konnte hier manches seinen Platz finden. Wenn ich mir eine Vermutung erlauben darf, die aber eben auch nichts weiter als eine bloße Vermutung sein will, so möchte ich fast daran denken, daß hier Fausts Aufenthalt am Hofe des Kaisers, die Zitierung von Geistererscheinungen, vielleicht sogar der Helena, statthaben sollte. Goethe hat später mehrmals angedeutet, daß Helena zu seinen ältesten Konzeptionen gehöre, aber im 'Urfaust', wie er uns heute vorliegt und doch von innen heraus nicht eigentlich auf eine Läuterung, sondern auf den Selbstverlust des Sünders hinhinweist, hat sie keine Stelle. Da nun Gretchens Schicksal, freilich mit einem Selbstmord endend, in einer bedeutsamen Episode des 'Werther' vorbereitet ist, also Goethe wohl damals noch nicht an die Aufnahme dieser Form der Weiterdichtung seiner Erlebnisse beim Scheiden von Friederike Brion dachte, wohl aber die alte Puppenspielfabel schon in Straßburg künstlerische Ausgestaltung verlangt hatte und die Eingangspartien, zunächst freilich noch nicht schriftlich, in Angriff genommen waren, so ist es doch nicht so undenkbar, daß ein unmittelbarer Verkehr Fausts mit Helena zum allerältesten Entwurf der Faustdichtung gehörte, später aber, zugunsten der Einheitlichkeit des Kostüms, durch das Verhältnis zu dem deutschen Gretchen verdrängt wurde. Nun konnte Helena, falls überhaupt, nur etwa am Hofe des Kaisers als Schattenbild auftauchen. Dies nur als Vermutung[1])!

In der zweiten Phase der Faustdichtung, die auf der italienischen Reise beginnt, als wichtigste Neuschöpfungen der Szene „Wald und Höhle" und die „Hexenküche" dem Bestande hinzugefügt und mit der Publikation des Fragments von 1790 abschließt, findet sich in der „Hexenküche" ein deutlicher Hinweis auf unsere Szene, wenn Mephistopheles der Hexe die Erfüllung etwaiger Wünsche „auf Walpurgis" verspricht. Ob nun nach dem neuen Plane Faust

[1]) Vgl. S. 314 f. dieses Bandes.

Digitized by Google

zuerst auf die Walpurgisnacht (1. Mai) und dann zu Gretchen (im Sommer, vgl. die Gartenszene und das Blühen der Sternblume) geführt werden sollte, ob also, wie die scharfsinnigen Ausführungen von Max Morris (Goethe-Jahrbuch Bd. 22) uns nahelegen, ein ähnlicher Aufstieg von dämonischer Sinnlichkeit zum sinnlich-geistigen Genuß der Person Gretchens erfolgen sollte, wie er in der vollendeten Dichtung den Helden von Gretchen zu Helena führt, oder ob schon damals wie heute die Walpurgisabenteuer den Höhepunkt der im Verkehr mit Gretchen auflodernden Sinnlichkeit Fausts bedeuten sollten, wird sich schwer entscheiden lassen.

Jedenfalls dürfte die Darstellung der geheimnisvollen Nacht nichts dem dichterischen Grundplan durchaus Fremdes, Unorganisches sein, wie diese Ausführungen schon beweisen. Wie hätte Goethe wohl sonst 1797, als er auf Schillers Drängen sich der Faustdichtung wieder zuwandte, gerade zunächst unsere Szene bedacht, indem er die von Schiller abgelehnte Fortsetzung des Xenienkampfes in 'Oberons goldener Hochzeit' in den Faust aufzunehmen sich entschloß! Gleichzeitig scheint er aber auch schon einige der literarischen Quellen benutzt zu haben, die seine 1777 bereits gewonnenen Grundanschauungen von der Natur des Brockens durch detaillierte Schilderungen des gespenstischen Treibens der ersten Mainacht erweitern sollen. Diese Quellen, deren Benutzung sich ja mit Hilfe der weimarischen Bibliotheksausleihbücher nicht in allen, aber doch in einigen Fällen ziemlich genau festlegen läßt, hat Erich Schmidt in seiner kritischen Ausgabe des Werkes (Band 14 und 15 der Weimarer Goethe-Ausgabe) mit reichem Ertrage angeschürft und Witkowski in seinem Büchlein über die Walpurgisnacht (Leipzig 1894) systematisch ausgebeutet. Manche Nachträge für die von dämonologischen und politischen Anspielungen reichlich durchsetzten Partien, insbesondere auf Grund seiner Durchforschung Miltons, hat dann Morris (Goethe-Studien Bd. 1) beigebracht und Erich Schmidt in seiner neuen, kommentierten Ausgabe der Dichtung (Cottaische Jubiläumsausgabe von Goethes Werken, Bd. 13) die gesicherten Ergebnisse mit kritischer Auswahl und eigenen, reichlichen Nachträgen bequem zusammengestellt[1]).

Aber was helfen uns alle diese mühevollen Nachweise über die

[1]) Vgl. jetzt unsere Ausgabe (1924), S. 576 ff. mit weiteren Literaturangaben. Danach werden hier die Paralipomena zitiert.

Digitized by Google

Herkunft der einzelnen Vorstellungen, ehe wir nicht die Hauptfrage entschieden haben, ob Goethe die Walpurgisnacht als bloßes Spiel seiner Phantasie und seines Humors, oder als dienendes Glied des Ganzen betrachtet, ob er sie aus Lust an der Schilderung grotesker Naturbilder und an der Persiflage des Unzulänglichen im staatlichen und geistigen Leben oder um der dramatischen Handlung willen geschrieben habe? Gegen das letztere scheint zunächst schon die Schwierigkeit der Eingliederung in das Gesamtgefüge des Dramas, die „verzweifelte Verworrenheit" der „äußeren Chronologie" der Walpurgisnacht zu sprechen; zwar hat Goethe selber uns die Mahnung mitgegeben: „Den Poeten bindet keine Zeit", und bei einem Drama, dessen Szenen sich wie lauter Einzelbilder von höchst verschiedenartiger Stimmung scharf voneinander abheben und jeweils den Genießenden ganz in den vom Dichter ausgebreiteten Dunstkreis ziehen, wäre es wohl recht denkbar, daß der Dichter, dem die äußere Natur allemal mitbestimmend für die Ausgestaltung seiner poetischen Bilder wird, von Fall zu Fall diejenige Naturstimmung ausgedrückt hätte, die den Gehalt der betreffenden Einzelszene am klarsten herausarbeiten half. So herrscht in der Osterszene Frühlingsstimmung, beim Spaziergang in Marthens Garten ist Sommerzeit, wo die Sternblumen in Blüte stehen, und der Anfang der Walpurgisnacht atmet wieder Frühlingsluft, die erwachende Natur des Mais. Man hat geglaubt, annehmen zu müssen, daß die Szenerie vom Sommer wieder zum Frühling, zur Walpurgisnacht rückwärts schreite, je mehr die Handlung selber vorwärts dränge. Aber wir können ganz gut mit Cl. Furst (Modern Language Notes Bd. 12) annehmen, daß sich die Walpurgisnacht bereits im zweiten Jahre der Handlung abspielt, ohne im übrigen diesem Forscher beizustimmen, wenn er den Hinweis auf die Zaubernacht in dem Eingang der Valentinszene, wo ältere Bestandteile mit neuen verschmolzen sind, auf eine fernere Zukunft beziehen möchte. Wenn da Mephistopheles sagt:

So spukt mir schon durch alle Glieder
Die herrliche Walpurgisnacht.
Die kommt uns übermorgen wieder,

so kann dies „übermorgen" unter keinen Umständen in übertragenem Sinne auf eine „ferne Zukunft" hindeuten. Aber mit diesen Angaben steht doch auch die Domszene durchaus nicht in so schreiendem Widerspruch, wie öfters angenommen wird und auch der ausge-

Digitized by Google

zeichnete amerikanische Fausterklärer Calvin Thomas zu glauben scheint. Im 'Urfaust' folgte auf die „Brunnen"- und „Zwingerszene", die Zeugen für Gretchens Schuldbewußtsein, zunächst die Domszene, dort noch als Totenamt für Gretchens Mutter bezeichnet, und dann erst das Stück der Valentinszene, das eben damals fertig war, woran gleich „Trüber Tag, Feld" und das kleine Momentbild „Nacht, offen Feld" sich reihte; hier wird die „Hochgerichtserscheinung" kurz angedeutet, wobei es denn auch schließlich bei der Endredaktion sein Bewenden haben mußte. Im Fragment von 1790 schloß das Ganze mit der Domszene, in der noch ebenso, wie im Urfaust, der Hinweis auf die Ermordung Valentins fehlte, der jetzt in den Worten liegt: „Auf deiner Schwelle wessen Blut?" Die Szene läßt zugleich auf einen längeren Liebesverkehr zwischen Faust und Gretchen schließen, wonach erst der Tod der Mutter eintritt, während Gretchen schon ihrer Niederkunft entgegensieht (V. 3790 ff.).

In der heutigen, vollendeten Fassung aber steht die Domszene hinter der Valentinszene, sie könnte vielleicht eher als Totenamt für den Bruder als die Mutter gedeutet werden, auf deren Schicksal nur mit ein paar (aus der Urfassung übernommenen) Worten über die ewige Pein hingedeutet wird. Da die Valentinszene unmittelbar vor Walpurgis spielt, wie wir oben sahen, und auf dem Blocksberg Faust auf gespenstische Art von dem Gretchen bevorstehenden Schicksal Nachricht erhalten sollte, so muß die Geburt ihres Kindes unmittelbar bevorstehen, wogegen jene älteren Verse ja gar nicht streiten. Jedenfalls ist es besser, die Worte „schon" und „quillend"[1]) in weiterem Sinne zu fassen als, wie Furst will, das Wort „übermorgen". Nach diesem Plane hat Faust wohl gleich nach der ersten Liebesnacht Gretchen verlassen, ihre Mutter ist an dem Schlaftrunk gestorben, und Faust kehrt erst zu ihr zurück, als er durch den Umgang mit Mephistopheles genügend „eingeteufelt" ist, um an den

[1]) Eine weitere Unangemessenheit besteht freilich darin, daß Gretchen trotz der Enthüllung des Bruders über ihren Zustand an der Kirchenfeier ohne äußere Demütigung teilnehmen darf. Aber Goethe hat sich kaum den Kopf zerbrochen über die polizeilichen Konsequenzen eines dramatischen Motivs. — Auch die obigen Zeitangaben dürfen natürlich nicht kalendermäßig gepreßt werden. Goethe behandelt die Zeit immer noch frei, mit dramatischer Phantasie. Wenn uns die längere Zwischenzeit am Wechsel der Jahreszeiten anschaulich gemacht wird, so ist damit genug getan.

Digitized by Google

Freuden der Walpurgisnacht teilzunehmen und Gretchen schlechtweg als seine „Buhle" zu bezeichnen. Daß das ebenso übertrieben ist wie die überhitzten Anklagen Valentins, die doch nur zur Läuterung Gretchens führen, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden. Im Hochsommer ist Faust entwichen, im Frühjahr kommt er wieder; über die Zwischenzeit verrät uns die nur die Gipfelpunkte der Entwicklung beleuchtende Handlung nichts, zumal Goethe ja wohl längst die „Zerstreuungen", die etwa im Urfaust hätten ausgeführt werden sollen, in die Fortsetzung über Gretchens Tod hinaus, in die aufsteigende Linie der Entwicklung Fausts verwiesen hatte.

Gegen die zeitliche Einordnung der Walpurgisnacht ist also an sich nichts Erhebliches einzuwenden. Schwerer wiegen die Einwände gegen die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Szene selber und ihre Bedeutung im dramatischen Gefüge.

Seitdem die Weimarer Ausgabe die früher doch nur teilweise bekannten Entwürfe und Skizzen in der Abteilung der 'Paralipomena' nach ihrer ganzen Fülle ausgebreitet hat, ist man immer wieder versucht gewesen, die Szene als abruptes Bruchstück einer groß angelegten Dichtung anzusehen. Wäre freilich alles zur Ausführung bzw. zur Aufnahme gekommen, was etwa das große Paral. 19 darbietet, die Satansszene mit der zynischen Bergpredigt des Höllenfürsten, die Disputation Fausts mit Mephistopheles über das Wesen und den Reiz des dämonischen Treibens, die Hochgerichtsvision und der Abstieg vom Berge, dann hätten wir einen Szenenkomplex, ein Stück im Stücke, „so verschwenderisch angelegt wie große Abschnitte des zweiten Teils . . . einen an sich höchst genialen, aber theaterfremden Gesamtplan" (Erich Schmidt, Cottasche Ausgabe S. XXIV). Von vornherein ist es nun nicht wahrscheinlich, daß Goethe, der in den Eingangsszenen so wenig von Längen Abstand nahm (vgl. den Komplex des Osterspaziergangs) wie im zweiten Teil und der in den wirklich in das Textgefüge aufgenommenen Szenen (vgl. den Hexentanz) vor den gröbsten Zynismen nicht zurückschreckte, wo es die Art zu zeigen galt, „mit Hexen umzugehen", aus äußerlich-kompositionellen oder moralischen Gründen jene Partien weggelassen und dadurch seine Arbeit um etwas vielleicht Notwendiges in grausamer Weise verstümmelt haben sollte.

Es dürfte sich mehr verlohnen, der inneren, als bloß der äußeren

Digitized by Google

Entstehungsgeschichte nachzugehen; von vornherein steht ja fest, daß die Satansszenen den früheren Partien der Walpurgisnacht angehören. Wir finden sie in der Hauptsache in zwei Entwürfen, dem ganz kurzen Paral. 17 und dem umfangreichen Heft Paral. 19 skizziert bzw. ausgeführt; aber die beiden Pläne unterscheiden sich nicht bloß in der Genauigkeit der Einzelangaben. 17 hat nur die Lokalangaben: „Einsamkeit, Öde", 19 spielt speziell auf dem Gipfel des Berges. Letzteres endet mit der Hochgerichtsvision, von der in 17 keine Spur zu finden ist. Vielleicht war gar zunächst eine Walpurgisnacht ohne Beziehung auf Gretchen geplant, obwohl bei der Knappheit der Ausführungen sich ohne weitere Indizien nichts mit Sicherheit bestimmen läßt. Die ganze Skizze, in kleinen Absätzen, mit anderen Schnitzeln auf zwei Blätter aus einem Quartheft eingetragen, lautet:

> Nach dem Intermezz Einsamkeit, Oede Trompeten Stöße Blitze, Donner von oben Feuersäulen, Rauch Qualm. Fels, der daraus hervorragt. Ist der Satan. Großes Volck umher. Versäumniß Mittel durchzudringen. Schaden. Geschrey Lied.
>
> Sie stehen im nächsten Kreise. Man kanns für Hitze kaum aushalten. Wer zunächst im Kreise steht. Satans Rede pp Präsentationen. Beleihungen.
>
> Mitternacht. Versincken der Erscheinung Volckan. Unordentliches Auseinanderströmen. Brechen und Stürmen.

Daß wir es nicht etwa mit einem bloßen Auszug aus den ausführlichen Darlegungen des Paral. 19 zu tun haben, beweist die Erwähnung des „Liedes", das beim Eintritt der beiden Wanderer in den engsten Zauberkreis erklingen soll, und wovon dort nichts zu finden ist. Augenscheinlich weist unser kurzer Entwurf in die älteste Zeit der letzten Phase der Dichtung am ersten Teil und zwar in den Dezember 1797, wo sich Goethe entschlossen hatte, Oberons goldene Hochzeit in den 'Faust' mit aufzunehmen und der vielleicht früher schon ins Auge gefaßten Walpurgisnacht einzugliedern. Daher setzt das Ganze mit den Worten ein: „Nach dem Intermezz". Der Dichter zerbrach sich also nicht eben den Kopf über die Anfügung des Stückes an die erste Hälfte des Dramas, es kam ihm nur auf die Herausarbeitung des Hauptinhalts an, und dieser ist offenbar eine zynisch-satirische Darstellung des höllischen Treibens. Wenn die im „Walpurgisnachtstraum" verewigten Gesellen sich da einstellten, um in unbeabsichtigter, köstlicher Selbstparodie sich den höllischen Heerscharen zu präsentieren, so sollte damit schon ange-

Digitized by Google

deutet werden, daß Faust auf die Dauer hier nicht verweilen kann, da er den dämonischen und menschlichen Besuchern des Blocksberges innerlich erhaben gegenübersteht. In dieselbe Periode verweist uns die starke Berührung der ersten Sätze unseres Entwurfs mit der Schilderung des satanischen Heerlagers in Miltons Paradies, das Goethe eben im Juli und August 1799 in Zachariäs Übersetzung gelesen und das die Phantasie des Faustdichters mannigfach befruchtet hatte[1]). Vielleicht führt uns aber die Überlieferung noch um einen Schritt weiter. Vor unserer Skizze stehen auf jenen beiden Quartblättern zwei weitere, schwierig einzuordnende Paralipomena. Sie lauten in der buchstabengetreuen Wiedergabe E. Schmidts:

Nr. 13. Faust Meph
F. (verbessert aus M) Umgekehrte Richtung der Jugend
M. Gegen Roheit.
F. Widerspricht. Jugend Elasticität, der Theilnahme fehlend. Vortheile der Roheit und Abgeschmacktheit.
M. Vorschlag. Geschichte des Trancks.
Nr. 35. Aufmunterung zu Walp. Nacht Daselbst. Frauen über die Stücke. Männer über das L'homber. Rattenfänger von Hameln. Hexe aus der Küche.

Sollten die letzten Zeilen nicht mit Paral. 17 in unmittelbarem Zusammenhang stehen und wenn auch keine eigentliche Ausführung, so doch Andeutungen über die Gestaltung des Eingangs der Blocksbergszene nach dem ersten Entwurf des wieder mit seinem Werke befreundeten Dichters aufzeigen? Dann würde wohl zunächst folgen, daß Goethe die Walpurgisnacht mit der Hexenküche anfänglich in nähere Verbindung zu bringen dachte, als sie in der heutigen Diehtung steht. Und ferner würde sich fragen, ob die nun als Paral. 13 und 35 getrennten Stücke nicht auch unter sich einen Zusammenhang ergäben. Wenn Mephistopheles dem ehemaligen Forscher Faust, dessen Wissensdrang sich ja noch heut auf dem Blocksberg auf die Lösung mancher Rätsel freut, eine „Geschichte des Trankes" verspricht, des Trankes vermutlich, der ihm in der Hexenküche gereicht worden ist, so liegt es doch sehr nahe, von da aus überzugehen zur „Aufmunterung zur Walpurgisnacht". Wir sehen also, daß unsere oben im Anschluß an Morrissche Ausführungen vorgetragene Vermutung über den unmittelbaren Anschluß der

[1]) Vgl. Morris: Goethestudien Bd. 1, 2. Aufl., S. 84 ff.

Digitized by Google

Walpurgisnacht an die Hexenküche im „Fragment" nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen sein dürfte. Dann würde sich für die frühere Phase der Faustdichtung folgende Chronologie der Ereignisse ergeben: Zu Ostern ruft Faust den Erdgeist, der Pudel drängt sich an ihn, allmählich kommt es zur Teufelsbeschwörung un zum Pakte; aber die Erdengenüsse, insbesondere in Auerbachs Keller, wo der Held des 'Urfaust' noch persönlich als Zauberer auftrat, verfangen nicht mehr, der gereifte Gelehrte steht vornehm beiseite und bezeigt Lust, „nun abzufahren"; da muß der Trank heran, und dieser äußert alsbald eine so kräftige Wirkung, daß Faust lebhafte Lust verspürt, das schöne Frauenbild des Zauberspiegels in lebhafter Verkörperung zu erblicken. Er verweist auf die „umgekehrte", seinem bisherigen Wandel entgegengesetzte Richtung der Jugend". Mephistopheles aber wettert plötzlich gegen „Roheit". Sollten das Vorwürfe sein, wie er sie später Faust wegen seiner plötzlichen Verliebtheit in Gretchen macht? Da will er ihn zappeln lassen, hier aber für die gefährlicheren Genüsse kirren, die ihm noch bevorstehen. Nun fällt uns dabei ein, daß zu den Vorbildern, an die Goethe bei seinem Mephistopheles dachte, auch Joh. H. Merck gehörte, dessen grimmiger Haß gegen die „akademischen Bürger" Gießens und ihre rohen Exzesse ja aus „Dichtung und Wahrheit" hinreichend bekannt sind. Ich glaube, daß Faust hier, aus der Hexenküche umkehrend, die letzten Erfahrungen verarbeitet und so im Gespräch leicht und ungezwungen auf die Auerbachszene zurückkommt, nun aber, da der Lebensdrang auch in ihm sich regt, viel mehr Verständnis für die „Jugendelastizität" zeigt, der bloß die Teilnahme, der die rechte Leitung fehlt. Und der frühere Stubengelehrte fühlt nur zu gut, wieviel frische Kraft sich doch auch in solchen Abgeschmacktheiten äußere. Mephistopheles aber, dem es doch vor allem darum zu tun sein muß, Faust seiner bisherigen Wirkungssphäre gänzlich zu entfremden, verspricht ihm derben Lebensgenuß in anderem Sinne, knüpft an den beseligenden Trank an und macht ihm den Vorschlag, die Teufeleien, worauf die Geschichte des Trankes führte, aus nächster Nähe kennenzulernen und „in den Tiefen der Sinnlichkeit glühende Leidenschaften zu stillen", wie es etwas später in der Vertragsszene heißen sollte. Da aber die Gesellschaft auf dem Blocksberge kaum einen tieferen Eindruck auf den Helden machen kann, so muß Mephistopheles bald feinere Lockspeise aufsuchen und führt

Digitized by Google

ihn zu Gretchen. So mochte sich der Verlauf der Szenen Goethe zu der Zeit darstellen, als er sich an der Hand des früher Geleisteten und Geplanten dem „Dunst- und Nebelwesen" wieder näherte; als er vom „Balladenstudium" zurückkehrend vor allem, das Dämonologische im 'Faust' auf sich wirken ließ und natürlich zunächst die alten Fäden weiterzuspinnen suchte.

Zu dieser Annahme scheint denn auch zu stimmen, was in Paral. 35 zum Rest der Szene, über die Freuden des Blocksberges angedeutet wird. Wir wissen schon, daß Goethe 1797, einerseits von der Balladendichtung herkommend, anderseits um der Einfügung neuer Xenien willen zunächst die Walpurgisnacht in Angriff nahm. Wieviel von den heutigen Strophen des Intermezzos damals fertig war, wagen wir nicht zu vermuten; wohl aber dürfen wir annehmen, daß die Einkleidung des Ganzen dieselbe sein sollte. Die heutige Walpurgisnacht könnte uns auf den Gedanken bringen, als ob, gleich Nicolai in den früheren Szenen, hier wirkliche Wesen aus der Menschenwelt, Vertreter zeitgenössischer Richtungen in Kunst und öffentlichem Leben auftreten und zu Worte kommen sollten. Das war Goethes Absicht nicht; die „Xenien", die aufmarschieren, um „Satan, ihren Herrn Papa, nach Würden zu verehren", und die sicherlich schon in der Urfassung standen, zeigen uns vielmehr, daß hier dilettierende Hexen und Hexenmeister ein Stück aufführen, in dem sie sich über die Menschenwelt und ihre Beschränktheit von Herzen lustig machen. Unwillkürlich fällt uns das freche Spiel der Meerkatzen [1]) ein; das ganze Wesen des Mephistopheles aber ist in der zweiten Phase der Faustfassung schon durchaus auf den Zug der Ironie gestellt, was auch wenig später im „Prolog im Himmel" zum starken Ausdruck kommen sollte; und da der Böse das Bestreben zeigt, gerade durch Ironisierung der Welt und aller ihrer Bestrebungen jede „Hoffnung" in Faust zu ertöten, so verstehen wir, warum er hier mehr Gewinn für seine Sache gegen Faust erhofft als von den „Roheiten" in Auerbachs Keller. Als Ganzes stellt natürlich das Stück im Stück eine Nachahmung der Dilettantenaufführungen, eine Verspottung der gesellschaftlichen Zeitmode und damit der Gesellschaft überhaupt dar. Die Parodie sollte sich dann fortsetzen in der Persiflage der

[1]) Solche Geister, die sich bald in Tier-, bald in Menschengestalt zeigen und dem Mephistopheles gern gefällig erweisen, sollten nach Paral. 62 u. a. auch die für den Kaiserhof bestimmten szenischen Darstellungen ausführen.

Digitized by Google

Zuschauer, die natürlich ebenfalls von Hexen und Hexenmeistern imitiert werden. Die Damen klatschen über die aufgeführten Stücke (das Thema von Oberons goldener Hochzeit wird ja sehr bald verlassen, die einzelnen Stücke sind einzelne Abteilungen von Maskenzügen, wie sie eben damals in höfischen Kreisen modern waren), und die Herren streiten sich über das Spiel: eine boshafte Verspottung der geistesarmen „guten Gesellschaft". Endlich treten zwei neue Gestalten auf: der Rattenfänger von Hameln und die Hexe aus der Küche. Was hatten sie hier zu tun? Wenn die Illusion nicht durchbrochen werden sollte, mußten sie sich irgendwie produzieren. Auf Dilettantentheater und Orchestermusik mochten eben Gesangsvorträge folgen. Möglicherweise hilft uns hier die Tatsache weiter, daß die Hexe in der Küche dem Mephistopheles ein Lied mit der Bemerkung übergibt: „Wenn ihr's zuweilen singt, so werdet ihr besondere Wirkung spüren." Das es sich um ein unsauberes Lied handelt, kann keinem Zweifel unterliegen; ob es nach Goethes Meinung Berührungen mit dem in der heutigen Fassung auftauchenden Wechselgesang zwischen Faust, Mephistopheles und ihren dämonischen Tänzerinnen hat, wissen wir nicht zu sagen; aber sehr wohl ist es möglich, daß die Hexe in der Urfassung der Einlage ein derartiges Lied vortragen sollte; in seiner handgreiflichen Derbheit mochte es dann einen Übergang von der salonmäßig maskierten Sinnlichkeit zu der unverhüllten Nacktheit der Satanszene bilden. Dazwischen steht nun noch der 'Rattenfänger von Hameln', wie die Hexe eine dämonische, übrigens Goethe von Kindheit an vertraute Figur, die hier in eigener Person auftritt, nicht wie die Geister bisher in einer Maske. Vielleicht mochte sein Lied von dem gesellschaftlich tändelnden Ton der bisherigen Vorträge zu der Laszivität der Hexe den Übergang bilden. Zufällig besitzen wir ja nun von Goethe ein Lied 'Der Rattenfänger von Hameln', das ebenfalls als Einlage zu einer modischen Vorstellung verfaßt worden war. Das köstliche Gedicht: „Ich bin der wohlbekannte Sänger, der vielgereiste Rattenfänger" usw. ist zwar erst in Fielitz' Taschenbuch für 1804 gedruckt worden. Aber wir wissen von Riemer (Mitteilungen über Goethe Bd. 2, S. 620), daß das Gedicht sehr viel älter ist und von Goethe als Einlage für ein Kinderballett 'Der Rattenfänger' niedergeschrieben wurde, das die Bellomosche Gesellschaft, die von 1784—1791 in Weimar spielte, zur Aufführung bringen sollte. Düntzer bestreitet in seinen „Erläute-

Digitized by Google

rungen" diese Annahme, die den Beifall G. v. Loepers gefunden hatte; sein Zweifel stützt sich zunächst darauf, daß er sonst von Beziehungen Goethes zur Bellomoschen Truppe nichts wisse — eine nichtssagende Erklärung gegenüber der Tatsache, daß Goethesche Dramen durch jene Truppe aufgeführt wurden und der Dichter selbst für das Bestehen einer Bühne in Weimar sich so gut interessierte wie die Hofgesellschaft überhaupt[1]); ferner ohne Beweiskraft gegenüber Riemers bestimmter Behauptung. Wenn Düntzer vollends schließt: „Da Goethe den Rattenfänger 1799 noch nicht unter seine Gedichte aufnahm, so fällt er wohl später — so wird gerade dieses Bedenken durch unsere Vermutung gehoben: Goethe konnte den 'Rattenfänger', natürlich ein paar Abänderungen vorausgesetzt, sehr gut für den 'Faust' brauchen; darum mochte er den Trumpf nicht aus den Händen geben; ich möchte sogar bezweifeln, ob die letzte Strophe, die den Ratten- und Kinderfänger zum Mädchenfänger stempelt, bereits für das Kinderballett geschrieben gewesen sei; sie hat auf dem Blocksberg mit mehr Recht ihren Platz. Später freilich, als Goethe die Philister nicht mehr bloß von Hexen parodieren ließ, sondern sie selbst in persona zum Teufel brachte, wohin sie seiner Meinung nach gehörten; als Nicolai mitten unter den Spukgestalten erschien, er selber so unzulänglich wie diese ganze Gesellschaft, da konnte der alte Rattenfänger sich nicht mehr harmlos-naiv geben wie früher, er wurde zur Maske für den menschlichen Kinderfänger Campe, den betriebsamen Buchhändler, Philantropen und Herausgeber einer Kinderbibliothek.

In eine spätere Zeit, wo sich die sittliche Idee von der notwendigen Erlösung des immer vorwärtsstrebenden Menschen in Goethe zu ihrer vollen poetischen Tragweite entwickelt hatte, gehört dann das große Paral. 19. In solche Richtung weisen uns sogleich die Zeilen S. 490, Z. 30 ff.), wo Mephisto dem Helden, den die sich brüstende Gemeinheit und Nichtswürdigkeit anwidert, und der nun vom Blocksberg hinwegstrebt, zwar Erfüllung verspricht, zugleich aber eine „Falle stellen will; gelingt's, so holt er ihn". Hören wir nun im folgenden, daß diese Versuchung in Schmeichelgesängen besteht, die den wegstrebenden Faust festhalten sollen, wie einst in der Schlummerszene im Studierzimmer, so wissen wir, daß Faust zum „Zappeln, Starren, Kleben", zum gefährlichen Genuß des Augenblicks verleitet werden soll, wo-

[1]) Vgl. Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 6, S. XII.

Digitized by Google

mit der Böse schon seinen Sieg errungen haben würde. Das hat nur dann einen Sinn, wenn dem Dichter außer dem Prolog im Himmel auch noch die eigentliche Paktszene [1]) vorlag, die kaum vor 1800 gedichtet sein dürfte [2]). Im Februar 1801 hat sich ja Goethe denn auch, wie die Weimarer Ausleihebücher beweisen [3]), wiederum ausgiebig mit den Quellen für dämonologische Vorstellungen beschäftigt. Da nun die Paktszenen ihrerseits schon die Osternachtszene mit dem Selbstmordversuch, aber auch mit ihren vornehmen, getragenen Klagen Fausts voraussetzen, so kann es gar keinem Zweifel unterliegen, daß der unendlich veredelte Held nicht durch den Zaubertrank, der mehr und mehr als „Fratze" aufgefaßt wird, im Handumdrehen in einen Strudel der Sinnlichkeit hineingerissen werden konnte, sondern daß zum Blocksberg auch innerliche Verbindungsbrücken zu schlagen waren. Nun bot sich unser Szenenkomplex als dankbar ergriffenes Füllmittel für die Lücke zwischen Fausts Entweichen und Rückkehr zu Gretchen, mußte aber demgemäß einige Umgestaltungen erfahren, vor allem die Motivierung der Rückkehr in sich bergen. Wir haben also hier die zweite Phase der Walpurgisnachtdichtung vor uns, die schließlich in recht äußerlicher Weise zur Entdeckung von Gretchens Geschick führen sollte. Ob Goethe damals schon die Anknüpfung an die Gretchenhandlung in der Valentinszene bedacht oder gar ausgedichtet hatte, wird sich so kurzerhand nicht feststellen lassen.

Im übrigen benutzt er zunächst in weitem Maße die früheren, zum Teil aus Milton gesammelten Elemente für die Darstellung des Hexensabbats, insbesondere für die groteske Parodie der Bergpredigt. Im ganzen wird nun der Forscherdrang Fausts, der sich in der ersten Phase höchstens in dem Interesse für die Geschichte des Tranks geäußert haben mochte, entsprechend der gehobenen Gesamtanschauung des Helden stärker betont und nicht ohne Wirkung ironisiert, wenn eine Stimme aus dem Kreise der Umstehen-

[1]) Auch Morris: Goethestudien Bd. 1, S. 88f. beruft sich für die Deutung auf den Pakt.

[2]) Vgl. jetzt Alt, Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Bd. 9, S. 50 und meine kritische Übersicht 'Neue Literatur über Goethes Faust' (d. h. über die Schriften von E. Traumann und Chr. Sarauw) in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift, Bd. 8, S. 141 ff. bes. S. 146 ff.

[3]) Witkowski S. 30 ff.

Digitized by Google

den die schamlose Botschaft von der Habgier und Sinnlichkeit anpreist:

Wer sagt es mir deutlich,
Wer zeigt mir die Spur
Des ewigen Lebens,
Der tiefsten Natur!

Auf dem Wege des Pakts mit dem Bösen lernt sich im besten Falle die Art, „wie T e u f e l die Natur betrachten". Jetzt steht die ganze Teufelsgesellschaft nicht mehr eigentlich ironisierend über der Menschheit, wie im ersten Entwurf, sondern sie wird hier von vornherein selbst ironisch behandelt und Fausts Erhabenheit darüber dem Leser ohne viele Worte zu Gemüte geführt. Es geht hier eben nicht anders zu als auf der Erde, nur daß alle Gemeinheit, die dort fein verhüllt wird, sich hier in schamloser Blöße zeigt: Habgier und Genußsucht sowie die Mittel, sie zu befriedigen, niedrigster Servilismus, Hinterlist und Gewalt sind hier die treibenden Mächte. Das alles dient dazu, Faust von dannen zu treiben: südwärts, wie es scheint, als wollte Goethe hier schon die Brücke zu seiner, 1800 in der Hauptmasse fertiggestellten 'Helena' schlagen! Sehr bedeutsam sind die auf S. 8ff. (S. 490, Z. 26ff. unserer Ausgabe) des Heftes eingetragenen neuen Szenen.

Beim Abstieg vom Brocken zeigt sich der Hexenchor nochmals in seiner ganzen Bestialität, der Gesang geht vom Sexuellen geradezu ins Schmutzige über. Mit Ekel wendet sich Faust ab: er findet hier nicht, was er braucht, die Natur im Bunde mit dem Geist. Augenscheinlich reagiert seine gesunde Natur wieder einmal gegen die ihm aufgezwungene Rolle des Bloß-Genießenden. Er bespricht die „Schöpfung des Menschen durch die ewige Weisheit — der Hexen zufällig, wie Python", der aus der Erde entspringt. Sie sind elementarische Wesen, der Erde, dem Wasser usw. angehörig, die zwar menschliche Formen und Sprache haben, dem rein Menschlichen aber so fern bleiben wie die Choretiden der Helena, die auch keine Seele haben und sich beim Heimgange der Herrin den Elementen anvertrauen, zu denen sie ihrem Wesen nach gehören. Wohl möglich, ja wahrscheinlich ist, daß die in der Handschrift 57 enthaltenen „springenden Skizzen" zu den Schlußchören der 'Helena' (W. A. Bd. 15b, S. 128f.) damals schon gedichtet waren. Faust drängt es nach Italien, wo das Menschliche in den höchsten Schöpfungen der Vorzeit

Digitized by Google

zu ihm spricht und gegen Mephistopheles' Hinweis auf die Widerwärtigkeiten, die auch im Süden nicht fehlen („Dort bequeme dich zu wohnen bei Pfaffen und bei Skorpionen"), beruft sich Faust auf sein Prinzip, stete Veränderungen des jeweiligen Zustandes zu genießen und dabei das Üble als Kehrseite des Guten mit in Kauf zu nehmen: „Verändrung ist schon alles; Krankheit das Mittel, ein Schock, damit die Natur nicht unterliege." Ich glaube das so deuten zu dürfen, daß Faust sich innerlich krank fühlt und als Gegenmittel eine heilsame Erschütterung verlangt. Nun ist Mephistopheles bereit, seine Pferde zu satteln, sucht aber dabei in der obenbezeichneten Weise Faust eine Falle zu stellen und greift, als er sich verplappert hat und von dem Helden zurechtgewiesen wird, alsbald zu einer anderen Ausflucht. Er reitet mit Faust ab, aber in einer falschen Richtung, nicht nach Süden, sondern nach Osten, in Gretchens Nähe; wie der junge Goethe gesagt haben würde: „liebwärts". Dabei nun gewahren sie die Hochgerichtserscheinung, die hier kaum eine Veranstaltung von Mephistopheles ist; wohl aber ahnt er, dem viel bewußt ist, so gut wie die Blut witternden Geister, daß die Hinrichtung bevorsteht, und weiß, daß Hexen dem Ereignis mit festlichem Jubel entgegensehen. Der Anblick dieser Festlichkeit dient denn auch seinen Zwecken bei Faust; er läßt seine Liebe wieder aufwachen, und das ekle Geschwätz der Kielkröpfe übermittelt ihm dann Gretchens Schicksal. Alsbald ist die Sehnsucht nach dem Süden überwunden.

Ganz am Schluß der Skizze steht: „Faust. Meph." Ich sehe darin einen Hinweis auf den unmittelbaren Anschluß der Szene „Trüber Tag, Feld", die im Fragment nicht gedruckt war und in der dem Dichter vorliegenden und Anschluß erheischenden Fassung des 'Urfaust' nur die Überschrift führte: „Faust. Mephistopheles" [1]).

Natürlich hat Goethe wohl daran gedacht, die Szene, wie am Schluß, so auch am Anfang mit der Masse der Dichtung zu verzahnen, zum mindesten konnte er die Fassung des Eingangs nicht so belassen, wie sie in Paral. 35 und seinen Anhängseln vorgeschwebt

[1]) Ich darf nicht unterlassen, zu erwähnen, daß Erich Schmidt freilich (Weim. Ausg. Bd. 39, S. 447) vermutet, daß die Überschrift „Trüber Tag, Feld" schon im Manuskript stand, weil auch die nächste Szene solche Überschrift: „Nacht, offen Feld" zeigt, und daß jene Bezeichnung nur durch Flüchtigkeit des Fräuleins von Göchhausen fortfiel.

Digitized by Google

hatte. Wenn auf einem Quartblatt die Verse stehen: „Welch hohe Pracht in den Bergen Waldesnacht" (Paral. 36), die Erich Schmidt mit Recht Faust zuweist, so zeigt dieser doch eben nicht die Art, „wie Teufel die Natur zu betrachten"; und die mit Versen des 'Prologs im Himmel' auf einem Blatt vereinigten, also in unsere Zeit gehörigen Paral. 40 und 41 konstituieren einen ähnlichen Gegensatz. Mephistopheles wünscht bei dem schweren Anstieg, sich in einen Bock zu verwandeln oder doch einen solchen nach Hexenart zu besteigen („Vier Beine lieb' ich mir" usw.), während sich Faust, seinem alten, im Osterspaziergang am eindrucksvollsten formulierten Wunsche entsprechend, Flügel wünscht [1]). Auch sonst gibt aber Faust verschiedene Male zu erkennen, wie wenig ihm das ganze Spukwesen imponiert. Stehen doch auf demselben Blatte, das auch durch den die Bergpredigt parodierenden Hinweis auf die zum Blocksberg strömenden „Frommen" (Paral. 75) in diesen Zusammenhang gerückt wird, die Zeilen:

O wo ist der Genuß, der der Begierde gleich,
O wo ist ein Genuß, der die Begier erreicht,

womit wohl Faust die Zumutung des Mephistopheles zurückweisen wollte, an seinem eigenen, viehischen Behagen teilzunehmen.

So wandelt Faust durch dies labyrinthische Gewirr, Naturgenuß und vielleicht auch geistige Anregungen erhoffend, aber bald enttäuscht und von neuer Liebe zu Gretchen ergriffen. Doch so viel sittlichen Wert sein Abscheu vor der gemeinsten Sinnlichkeit haben mag, Anteil an ihr hat doch auch er, wie die Handlung des Dramas zur Genüge zeigt, und um die Elemente der Läuterung in ihm aufzuzeigen, bedürfte es nicht erst des Blocksberges. Viel richtiger in psychologischer Hinsicht verfährt nun die dritte, endgültige Phase der Walpurgisnachtdichtung, die Faust in vollen Zügen die satanische Lust mitgenießen läßt, dafür aber auf eine Dogmatisierung der Sinnlichkeit, die schließlich doch immer matt wirken muß, verzichten kann, und endlich aus dem Überdruß Fausts seine Umkehr zu erklären sucht. Jetzt wird Faust heftiger versucht als vorher, er

[1]) Erich Schmidt teilt die Verse Mephistopheles zu, vielleicht um der Sprechweise willen. Das wäre möglich; dann würde Faust schon hier auf die Betätigung der eigenen Kraft dringen, wie später im Anfang der fertigen Walpurgisnacht. (Gewöhnlich werden jetzt die Paral. 39—41 auf die 'Xenien' bezogen; vgl. die Anmerkungen dazu in unserer Ausgabe.)

Digitized by Google

sinkt vor unseren Augen, aber er v e r sinkt nicht, und nun erst zeigt er sich gefeit gegen weitere niederzerrende Einflüsse. Die ganze Szene bedeutet jetzt eine wichtige Station auf Fausts Lebenswege; damit ist aber zugleich ein zweites, dramatisch noch wichtigeres Element gewonnen. Faust braucht sich nun nicht mehr von Mephistopheles Gretchens Idol vorzaubern zu lassen und damit sehr gegen den Willen des Bösen, aber auch ganz ohne sein eigenes Zutun dem Guten wieder zugeführt zu werden: von innen her, wenn auch unbewußt, erfolgt, auf dem Wege des Gefühls, seine Abwendung von dem tollen Teufelsspuk. In den Armen der Hexe, mit der er tanzt, verspürt Faust die stärkste Sehnsucht nach Gretchen, die Glut der Sinne zaubert ihm nicht bloß ihre liebreizende Gestalt, sondern auch den bestrickenden Reiz vor, der von ihrer Harmlosigkeit ausging; diese Reaktion seines besseren Selbst läßt ihn sich schließlich wiederfinden, zum großen Ärger des Mephistopheles, der nun nicht mehr zu Gretchen hintreibt, sondern von dieser Seite her die höchste Gefahr für seine Zwecke wittert und die Gestalt des lieben Kindes auf die versteinernde Medusa deutet, sich aber dabei in Redereien verwickelt, die nur seine Verlegenheit verraten. Dieser Faust ist nun fest entschlossen, Gretchen wiederzusehen, koste es, was es wolle, und es bedarf keiner Hochgerichtserscheinung, um ihn zu treiben; so kann ich mich denn durchaus nicht jenen anschließen, die da glauben, daß Goethe etwa bei reichlicherer Zeit und günstigerer Stimmung, unbeengt durch äußere Rücksichten, die große Satanszene in die neue „Walpurgisnacht" aufgenommen haben würde; sie gehört einfach nicht her, so wenig wie die Erscheinungen beim Abstieg; diese könnten höchstens noch als Nebenmotiv die Eile des Liebenden beschleunigen und für diesen Zweck reichte die alte Szene „Nacht, offen Feld" völlig aus, die Goethe also aus dem Urbestand der Dichtung wieder mit aufnahm. Es fehlt durchaus nichts, was für diese Handlung notwendig wäre, und selbst das Schlußmotiv des Paral. 17 ist noch als Abschluß des Walpurgisnachtstraumes und damit der ganzen Szene verwertet worden. Oder sollte man wirklich die widerliche Belehrung Fausts durch die Kielkröpfe ernstlich v e r m i s s e n? Der Zuschauer erhält doch reichlich genügende Auskunft über Gretchens Schicksal durch die Szene „Trüber Tag, Feld", die Goethe nur aus dem 'Urfaust' herüberzunehmen brauchte, und Faust selber hat diese Belehrung, soweit sie ihm sein Gewissen nicht vermittelte,

Digitized by Google

eben kurz vorher durch Mephistopheles erhalten. Eine zweimalige Erzählung derselben Ereignisse wäre einfach ein Fehler, und die gesprächsweise Nachholung einzelner Abschnitte der dramatischen Handlung, die sich zur szenischen Darstellung nicht gut eignen, ist ein beliebtes technisches Mittel Goethes, der sich hierbei lieber der erregten Besprechung als der chronikalischen Erzählung bedient; wer den Monolog Clärchens im 5. Akt des 'Egmont' nachliest und erwägt, wird auch in unserem Szenengefüge eine genügende Erklärung über Gretchens Schicksal nicht vermissen. Natürlich ist Mephistopheles' Stellung hier wieder eine andere als in der zweiten Phase der Walpurgisnachtdichtung; er will ja nun Faust nicht mehr zu Gretchen locken, sondern entweder ganz von ihr fernhalten, oder, wenn das nicht möglich ist, doch auf jede Art aus der neuen Begegnung Kapital schlagen. Da konnte denn Goethe das satanische Befreiungsmotiv der ältesten Dichtung recht gut brauchen.

Es ist hier nicht unsere Absicht, eine Erklärung der fertiggestellten Walpurgisnacht in ihren Einzelheiten zu geben und zu wiederholen, was Erich Schmidt, Witkowski, Morris, Minor u. a. beigebracht haben [1]). Aber nachdem wir die Berechtigung und die künstlerischen Zwecke unserer Szene im Gesamtgefüge des Dramas erläutert und den äußeren Umfang als im ganzen denselben dramatischen Zwecken entsprechend, also nicht fragmentarisch zu erweisen versucht haben, bleibt uns doch übrig, über die innere Kompostion der Szene noch ein Wort zu sagen.

Schon die reichlichen Quellenstudien, die umfänglichen Auszüge, deren Goethe, freilich schon während der zweiten Phase der Arbeit, für die dämonologischen Teile der Dichtung benötigte, zeigt uns, daß hier die Phantasie das nötige Material nicht ohne weiteres hergab; durfte es sich doch nicht auf die unentbehrlichen Elemente beschränken, die den Fortschritt der Handlung im ganzen bedingen. Er mußte das Milieu herausarbeiten, die Zuhörer tief in das Hexenelement eintauchen. Wer wollte es leugnen, daß Goethe das gelungen ist? Über die Schilderung der Harznatur sei hier kein Wort verloren; alle metrischen und phonetischen Mittel müssen herhalten, um die Stimmung des Grausig-Erhabenen in uns zu erregen. Auf diesem gewaltigen Hintergrunde aber wirkt das, was ihn bevölkert, um so erbärmlicher, zumal auf Faust, und hier durfte nicht nur, hier mußte

[1]) Vgl. die Anmerkungen zur Szene in meiner Faustausgabe.

Digitized by Google

Goethe seine Einzelvorstellungen der zeitgenössischen lebendigen Gegenwart entnehmen und das Teufelszeug schildern, das er aus dem Leben auf den Blocksberg wünschte. Das sind die beiden Hauptelemente der ganzen Darstellung: auf der einen Seite das, was Fausts romantischen Drang anreizt, auf der anderen Seite, was ihn aus diesem Dunst- und Nebelkreis wieder zurückstößt. Wahre Befriedigung für seine Persönlichkeit findet er hier nicht, mit aller Wucht zieht es ihn zu Gretchen, der letzten menschlichen Gestalt, deren er sich voll erfreuen durfte. War somit von vornherein die ganze Szene in eine zwiespältige Stimmung eingetaucht, so lag es nahe, Zweck und Mittel zu verwechseln, in Naturschilderungen zu schwärmen oder in der Weise der Xenien eine fürchterliche Musterung unter dem „Lumpenpack" in Staat und Gesellschaft, Kunst und Wissenschaft zu halten! Goethe ist insbesondere der letzteren Verführung teilweise erlegen. Nachdem ihm die Verschmelzung des „Traumes" mit der Walpurgisnacht ein wichtiges Motiv gegeben hatte, wollte er die Oberonszenen durchaus nicht mehr missen; auf uns wirken sie quälend, nachdem Faust bereits die entscheidende Hinwendung zu Gretchen an sich erfahren hat.

Übrigens urteile man nicht überstreng; auch die entscheidende Anregung braucht bei Faust einige Zeit, um sich auszuwirken: hat er doch Gretchen lange Monate nicht mehr gesehen und kann daher von ihr wie aus halb verblichener Erinnerung sprechen, nämlich von allem, was gut und liebenswert an ihr war; daran hatte er doch in der Valentinsnacht, wo er sie übrigens nicht zu Gesicht bekam, am wenigsten gedacht. Für solche innere Auswirkung bietet der „Traum" die nötige Zeit, er ist weniger geeignet, einen Faust in seinen schmerzlichen Gedanken zu zerstreuen, als ihm durch den Widerwillen gegen die Gesellschaft vom Blocksberg die Trennung zu erleichtern; und endlich ist das Ganze denn doch ein Abschluß, ein Ausklang, wenn auch ein etwas stark in die Länge gezogener Ausklang der ganzen Szene, die nicht so willkürlich abgebrochen werden durfte.

Ferner ist zu bedenken, daß die beiden Welten, von denen die Rede ist, die Natur in ihrer schaurigen Erhabenheit und die Geister und Menschlein, die sich da tummeln, nicht durch eine unübersteigbare Kluft geschieden sind. Faust freilich sucht in der Natur die Beziehungen auf die eigene Person; der reine Mensch fühlt sich im innigen Zusammenhang mit den geheimnisvollen Kräften, die im Ent-

Digitized by Google

stehen und Vergehen wirken. Anders Mephistopheles und der Zuschauer, der Goethes eigenen Anweisungen folgt. Hier tritt die animistische, die mythologische Naturauffassung in den Vordergrund; die Wurzeln, die wie Schlangen sich aus Fels und Sande winden, um mit wunderlichen Banden den Wanderer zu schrecken und zu fangen, verraten eine Begeistung der Natur, wie sie der junge Goethe meisterhaft in dem Friederikenliede 'Willkommen und Abschied' geübt hatte. Einen Schritt weiter zur Personifikation bedeuten bereits die schnarchenden Felsennasen, und endlich langen wir bei der rechten Märchenstimmung an, wenn wir das Irrlicht reden und von Mephistopheles bedroht hören. Faust bezieht das alles auf die Persönlichkeit, auf den Selbstgenuß des Wesentlichen im Menschen, Mephistopheles freut sich auf den gemeinen Genuß; man vergleiche nur die Gespräche der beiden angesichts des erglühenden Berges, um den Gegensatz zwischen ästhetischer und gemeiner Freude zu verstehen, der schließlich bis auf den Hexentanz hinüberwirkt, wo Mephistopheles seinen perversen Zynismus enthüllt und somit dem tiefstgesunkenen Faust noch als Folie dient.

Die Wanderung der beiden Gefährten wird unterbrochen durch ein zweites Bild: die Hexenschwärme, die zum Brocken ziehen. Gegenüber früheren, unrichtigen Deutungen hat Morris mit Fug und Recht die „Stimme von unten" mit den „Halbhexen" zusammengefaßt; natürlich bedeutet die letzterwähnte Überschrift einen Abfall des Dichters ins Epische, eine Berechnung auf den Leser, statt auf den Zuschauer, wie er sich zugleich eine Erklärung über die „Halbhexe" erspart und uns, denen keine seiner Quellen diesen Begriff vermittelt, eine nicht geringe Verlegenheit bereitet. Dennoch bin ich nicht geneigt, in den blanken, aber ewig unfruchtbaren Wäscherinnen drunten im oder am Felsensee irgendwelche satirischen Personifikationen bestimmter Stände und Richtungen zu sehen. Weder der Hinweis auf Kritiker (Morris), noch auf Prüde (Minor), noch auf den seit 300 Jahren nach Erkenntnis ringenden Protestantismus (Morris) sind zwingend; vor allem dürfen die Trägerinnen der einzelnen Versreihen natürlich nicht voneinander geschieden werden, sondern ein Halbchor bzw. seine Führerin antwortet hier dem anderen. Es handelt sich um die Hexen, die nicht fliegen können, die nicht über die gleiche Freiheit verfügen wie die anderen; es sind wohl Elementargeister, wie sie Faust mit dem Schlüssel Salomonis zu be-

Digitized by Google

schwören suchte, während Mephistopheles und seine rechten Blocksberggenossen zu den „Geistern in der Luft" gehören, „die zwischen Erd' und Himmel herrschend weben", und die Faust zum Entsetzen Wagners auf dem Osterspaziergange anrief; man weiß, daß er nachher dem Pudel gegenüber die Bezeichnung gebrauchte: „Bist du, Geselle, ein Flüchtling der Hölle?", worauf Mephisto hinter dem Ofen hervortrat. Natürlich sind diese Elementargeister schwächliche und verächtliche Mittelgeschöpfe wie die Menschen, die sich später in Elementargeister verwandeln, und von denen wir oben schon hörten. Ihnen sind die Hexen und Hexenmeister an Kraft und an Bosheit überlegen, aber auch von ihnen strebt Faust hinweg nach dem „Bösen" hin, zu „Herrn Urian", der „obenauf sitzt", und der ihm noch „manches Rätsel" aufgeben wird.

Den Halben gleichen nun in vieler Hinsicht die Menschenfiguren auf dem Blocksberg. Denn diese Hexen und Hexenmeister, die da auftreten, sind doch wohl keine wahren Menschen, und Goethe hat den Hexenwahn, über den er sich (nach Ausweis der Paralipomena) [1]) so genau unterrichtet hatte, schließlich nicht im dramatischen Sinne benutzt. Wir haben es mit Geistern zu tun, die wie Mephistopheles Menschengestalt annehmen, unter Menschen sich bewegen können und in ihre N ä h e gehören, d. h. zu allen denjenigen, die Menschenantlitz tragen und menschlich plappern, im übrigen aber dem Humanitätsbegriff der Klassiker so wenig als möglich nahetreten, die, wie Mephistopheles, anstatt des Herzens einen ledernen, verschrumpften Beutel in der Brust tragen, bei gleißenden äußeren Formen vom Egoismus innerlich ganz zerfressen sind [2]). Neid und Scheelsucht waren ja die Motive, um derentwillen Goethe später noch andere Zeitgenossen, wie den alten Voß mit seinen wütenden Ausfällen gegen das „Wunderhorn", auf den Blocksberg zitieren wollte, und die in dem Mummenschanz des zweiten Teils in der von zwei Geistern gebildeten Gestalt des „Zoilothersites" verkörpert wurden. Es liegt in dem Ganzen eine tiefe Erkenntnis, wenngleich sie nirgends mit Worten ausgesprochen wird; auch ein Faust muß sich auf seine beiden Füße verlassen, das Fliegen ist ihm so wenig wie den Halbhexen gegeben, ja, selbst deren gespenstisches Hinziehen am Boden, das Erfüllen der

[1]) Vgl. W. A. Bd. 14, S. 296 ff.

[2]) Anders könnte man Gestalten wie Nicolai deuten (V. 4143 ff.), den sich Goethe vielleicht als leibhaftigen Blocksberggenossen dachte.

Digitized by Google

Luft mit spukhaftem Dunste ist ihm und allen Menschen versagt. Sie können die eigentümliche Freiheit nicht genießen, die diesen Luftgeistern eignet, sich nicht mit ihnen so frisch und bestialisch jenseits von Gut und Böse stellen. Man sieht, wie wenig Goethe einen ganz menschlichen Verführer als Genossen Fausts hätte auftreten lassen können, wie ja das z. B. von Brawe, auch von Lessing (in Marinelli) versucht worden war; sein dämonischer Held konnte nur durch eine dämonische Persönlichkeit mit fortgerissen werden. Aber weil es nicht die (von unserem Standpunkt aus betrachtet) gemeine Bosheit dieser Naturwesen ist, was ihn lockt, sondern ihre Befreiung von den Banden der Schwerkraft, die sich Faust wieder nicht unmittelbar mitteilen will, so muß er in jeder Hinsicht unbefriedigt von hier scheiden, und der Walpurgisnachttraum gibt ihm wohl noch die letzte Aufklärung darüber, was in diesem Kreise allenfalls aus ihm werden könnte, falls er sich fangen ließe. Gerade die Oberonszenen zeigen uns ja, wie wenig Goethe an eine eigentlich moralische Beurteilung des Geistervolks dachte, das nach seiner eigenen Manier lebt. Mephistopheles ist nicht durch eine Welt von Oberon geschieden, aber wie tief steht der Orthodoxe unter ihm, der ihn gleich den Göttern Griechenlands für einen zwar schönen, aber doch abscheulichen Teufel hält. Auf die Seite der Geister stellt sich ja schließlich Goethe selbst, wenn er die Xenien dem Satan, ihrem Herrn Papa huldigen läßt; aber von den Menschenkindern, die hier auftauchen, gilt insgesamt das Wort, das in der nächsten Szene Mephistopheles dem Faust zudonnert: „Warum machst du Gemeinschaft mit uns, wenn du sie nicht durchführen kannst? Willst fliegen und bist vor Schwindel nicht sicher?“ Wenn Faust diese Anklage nicht zurückweisen kann und mit dem Ausdruck des tiefsten Ekels die Klage an den Erdgeist über die Zusammenschmiedung mit dem „Schandgesellen“ verbindet, so hat ihm die Walpurgisnachtszene zur vollen, tragisch wirkenden Einsicht in die Unvereinbarkeit seines Wollens und Könnens verholfen und der reinigenden Einwirkung von Gretchens Aufopferung den Boden bereitet — und damit ist ihre dramatische Berechtigung und Zweckmäßigkeit zur Genüge erhellt.

Digitized by Google

Goethes 'Faust'. Der Tragödie zweiter Teil.[1]

(1923)

Die beiden Teile der Fausttragödie haben recht verschiedene Schicksale erlebt. Der erste Teil, bei seinem Erscheinen von wenigen voll begriffen und gewürdigt, hat alsbald doch die gelehrte Welt beschäftigt: auf eine Zeit oft willkürlicher „philosophischer" Deutungen folgten immer tiefer greifende Forschungen über Werdegang und Voraussetzungen der Dichtung, und ganz zuletzt suchte ein neues Geschlecht mit neuen Waffen in den künstlerischen Organismus als solchen einzudringen; das war selbstverständlich, weil inzwischen nicht bloß die menschlich-geistige Bedeutung, sondern auch der eigentlich ästhetische Wert der Dichtung trotz aller Problematik der „dramatischen" Form herausgefühlt und herausgearbeitet worden war. Der erste Teil des 'Faust' wird als eines unserer größten nationalen Kunstwerke gleichermaßen von „Klassikern" und „Gotikern" anerkannt, und wenn während des Krieges ein französischer Schriftsteller die Behauptung wagte, eine einzige Seite Livius habe mehr Wert als der ganze 'Faust', so antwortete ihm, nicht bloß aus unserem Vaterlande, ein fröhliches Gelächter. Ruhig ist es im Lager der Forschung über den „ersten Teil" auch heute nicht. Der Wettstreit der älteren und neueren Methoden ist erst jüngst durch G. Roethe[2] aufs neue belebt worden, sicherlich zum Heile des Ganzen. Aber die Erörterung gilt kaum mehr dem letzten Sinn des Gedichtes — abgesehen von den alljährlich auftretenden „ganz neuen und allein wahren Lösungen" des „Fausträtsels" im Sinne irgendeiner Geheimlehre; sie geht auf die Art, wie Goethe jenen Sinn ausgedrückt hat, auf die Frage nach der künstlerischen Einheit und Geschlossenheit des Kunstwerkes als solchen.

---

[1] Zuerst erschienen in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift, Bd. 11, S. 336 ff.

[2] Vgl. oben S. 307 ff. dieses Bandes.

Digitized by Google

Anders steht es mit dem „zweiten Teil". Auch hier ist eine Fülle gelehrter Arbeit, freilich seitens eines kleineren Kreises und für eine auserlesenere Schar, an die Entstehungsgeschichte und an die Deutung des einzelnen gewandt worden. Mit geschickter Hand hat der jüngst verstorbene Ernst Traumann[1]) in seiner glänzend geschriebenen Paraphrase das bisher Geleistete zusammengefaßt und mannigfach ergänzt, vornehmlich nach der Seite der künstlerischen Interpretation; wieviel dennoch unerledigt geblieben war und von wieviel Seiten her wir in Goethes Schaffen eindringen müssen, ehe seine Gesichte vor uns aufleben und ehe sein Formwille in uns wiedererwacht, das haben neuere Arbeiten zur Genüge gezeigt. Die ästhetische Interpretation des Kunstwerkes aus seiner eigenen Gesetzlichkeit heraus hat Gundolf, auf geschichtlicher Grundlage fußend, in seinem großen Goethewerk mächtig gefördert: eine tief eindringende Analyse jeder einzelnen Szene, jedes Versgebindes, ja zahlloser Einzelheiten hat die außerordentlich feine und eindringende Arbeit von Helene Herrmann[2]) uns geschenkt: kein „Erklärer", auch der vorwiegend philologische nicht, wird in Zukunft an dieser Artbeit vorübergehen dürfen, ohne sich gründlich mit ihr auseinanderzusetzen.

Daß aber auch für die sozusagen materielle Seite der Erklärung und für die Entstehungsgeschichte des „Zweiten Faust" nach dem zunächst einmal abschließenden, knappen Kommentar Erich Schmidts (im 14. Bande der Cottaschen Jubiläumsausgabe) noch genug zu tun blieb, zeigen die Arbeiten von Adolf Trendelenburg[3]), die zunächst für weitere Kreise bestimmt sind, aber durch ihre innere Gediegenheit auch die ernste Forschung angehen und sie noch lange beschäftigen und anregen werden. Daß der Verfasser von Hause aus nicht Germanist ist, verrät sich freilich in gelegentlichen Irrtümern, z. B. in seinem Festhalten an der unseligen dreistöckigen „Mysterien-

[1]) Ernst Traumann: Goethes Faust nach Entstehung und Inhalt erklärt in 2 Bänden. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 2 Bände. Der Tragödie zweiter Teil. München, C. H. Becksche Buchhandlung, 1920. Eine dritte Auflage steht unmittelbar bevor. Vgl. S. 378, Anm. 2 dieses Bandes.

[2]) Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 12, S. 86 ff., 161 ff., 316 ff.

[3]) Adolf Trendelenburg: a) Zu Goethes Faust. Vorarbeiten für eine erklärende Ausgabe. Berlin und Leipzig 1919. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger; b) Goethes Faust, erklärt. 2 Bände. Ebenda 1921—23.

Digitized by Google

bühne" Devrients, die von der Wissenschaft längst zum alten Eisen geworfen wurde. Im übrigen ist er als geschluter Philologe mit allen Waffen der Interpretation, als hervorragender Archäologe mit dem Blick für das lebendige Kunstwerk und mit einer geradezu erstaunlichen Monumentenkenntnis ausgerüstet, um uns mit Goethes Augen sehen zu lehren; der begeisterte und begeisternde, noch in der zweiten Hälfte der Siebziger jugendlich fühlende Lehrer der Jugend, der verehrte Anreger weitester Kreise der Berliner Bevölkerung weiß auch uns in schlichter, unaufdringlicher und doch des ästhetischen Reizes nicht entbehrender Weise zu belehren. Einem zweibändigen Kommentar des Werkes schickte er eine Reihe von weiter ausgreifenden Abhandlungen voraus, die sich im wesentlichen schon mit Fragen des zweiten Teils beschäftigten und nun die eigentliche Erklärung entlasten. Das erläuternde Werk selber bringt den Text im wesentlichen nach Erich Schmidts Vorgang in der Weimarer Ausgabe; doch läßt Trendelenburg szenische Bemerkungen weg, die in der maßgebenden Handschrift fehlen, gestaltet frei die Zeichensetzung um [1]) und sucht auch sonst „Hilfen" für das Verständnis anzubringen. So bringt er, ohne Goethes Text zu berühren, eine Scheidung der Szenen und Auftritte an und zählt die Verse in den letzteren durch. Nur am oberen Rande der rechten Seite sind jeweils die zugehörigen durchgeführten Verszahlen der Weimarer Ausgabe genannt. Im Gegensatz zu dieser klassischen Edition ist aber Trendelenburgs Text reichlich, fast überreichlich mit Erläuterungen ausgestattet. Fast die halbe Seite ist jeweils mit Einzelbemerkungen ausgefüllt, die aber nicht eigentlich philologisch i. e. S. gehalten sind, also nicht auf Quellen und Vorbilder oder auf literarische Streitfragen eingehen, sondern den Wortsinn, die Situation oder den Gang der Unterredung so scharf wie möglich festzustellen suchen. Dazu bringen aber die Einleitungen zu jedem Akte zusammenfassende Ausführungen über die Entstehungs-

[1]) Nicht einverstanden bin ich mit der neuen Schreibung antiker Namen, über deren Aussprache wir heute genauer als zu Goethes Zeit unterrichtet sind, also Lynkeus und Baukis statt Lynceus und Baucis. Wir behalten i. a. nach den Grundsätzen der Berliner Akademie jede Schreibung des Originals bei, die ihren besonderen Lautwert hat; ein Goethischer Vers, in dem z. B. Baucis steht, klingt für ein feineres Ohr tatsächlich anders als einer mit „Baukis". Man denke nur an den möglichen Fall, daß infolge der neuen Schreibung eine Reihe von K-Lauten aufeinanderprallten: Goethe würde das vermieden haben.

Digitized by Google

geschichte, die auftretenden Personen, die Örtlichkeiten, Szenen und den Gang der Handlung und endlich kleine Abhandlungen über schwierigere Einzelheiten, deren Erörterung unter dem Text zu technischen Unzuträglichkeiten geführt haben würde. Es ist vor allem der klassische Philologe, der Kunst- und Kulturhistoriker, der in diesen Beigaben zu Wort kommt, und der uns mit oft verblüffender Sachkenntnis tiefer als irgendeiner seiner Vorgänger in Goethes Bildervorrat hineinblicken läßt.

Den Ertrag seiner ganzen, Jahrzehnte überdauernden Beschäftigung mit Goethes Faust aber faßt Adolf Trendelenburg etwa dahin zusammen: Der erste und der zweite Teil Faust bilden ein Ganzes und sind nach einem einheitlichen Plane gearbeitet; der ursprüngliche Entwurf mag bei der Ausarbeitung Abänderungen erlitten haben, mag schließlich auch wohl unvollständig ausgeführt worden sein, aber dagewesen sein muß ein solcher Gesamtentwurf vor Beginn der Ausführung. Ich glaube dieser Grundüberzeugung Trendelenburgs wenigstens insoweit zustimmen zu dürfen: seit der letzten Beschäftigung Goethes mit dem ersten Teil der Dichtung, d. h. seit der Wiederaufnahme der Faustarbeit unter Einfluß Schillers im Jahre 1797 standen die Grundlinien in allem Wesentlichen fest. Daß trotzdem dieses beabsichtigte und in gewissem Sinne auch erreichte Ganze von dem deutschen Volk im großen bisher zugunsten des ersten Teils zurückgesetzt worden ist, führt unser Kritiker mit Recht darauf zurück, daß eben dieses Ganze kein einheitliches Ganze ist, und daß der zweite Teil uns nicht so unmittelbar zu Herz und Auge spricht wie der erste. Ist doch „der erste Teil auch in erweitertster Fassung und allem gelehrten Beiwerk zum Trotz immer noch eine übersichtliche Dichtung geblieben, deren Schönheiten auch dem schlichten Verstande eingehen, der zweite dagegen, der vielbrüstigen Artemis von Ephesus vergleichbar, ein Kunstwerk geworden, das auf den ersten Blick abstößt, weil es naturwidrig erscheint, und das erst dem Nahrung und Genuß und Leben spendet, der die Mühe nicht scheut, durch einen Mystagogen sich in seine Geheimlehre einweihen zu lassen. An der Wiege des ersten Teils steht der Genius, an der des zweiten die Reflexion; aus der Taufe hebt jenen die Begeisterung, diesen das Pflichtbewußtsein; jener ist erlebt, dieser erfunden“ [1]). Wir möchten die letzten Worte nicht so stark unterstreichen; auch

[1]) Zu Goethes Faust S. 25.

Digitized by Google

der zweite Teil ist zum guten Teil „geschaut", nur in anderer Weise als der erste, wovon die Rede noch sein soll. Trotz allem aber verlangt Trendelenburg, daß die Faustdichtung als Ganzes zum dauernden und sicheren Besitz vor allem unserer gebildeten Jugend werde. Er, der begeisterte Humanist, beklagt es, daß unsere Primaner von Homers 'Ilias' mehr wissen als von Goethes Faust. „Der Deutsche hat kein Nationalepos. Er muß also, will er anders seines Deutschtums sich bewußt bleiben oder wieder bewußt werden, sich an sein Nationaldrama halten und dieses als Ganzes würdigen und im einzelnen verstehen lernen." [1]) Wir schließen uns dieser Meinung völlig an, um so mehr, als es keine vollkommenere Zusammenfassung der letzten Antriebe und der höchsten Gedanken des „Deutschen Idealismus" gibt als Goethes 'Faust' in seiner Ganzheit; und eine deutsche Bildung, die nicht an jenen „Idealismus" anknüpfte, können wir uns auch für die Zukunft nicht denken.

Um so betrüblicher ist es nun, zu sehen, daß der zweite Teil des 'Faust' gerade neuerdings wieder um seine Daseinsberechtigung zu ringen hat, daß man zum mindesten die Frage gestellt hat, ob er, von vortrefflichen Einzelheiten abgesehen, als Ganzes künstlerisch ernst zu nehmen sei. Wir glaubten längst über die Tage Friedrich Th. Vischers hinaus zu sein, dessen billiger Spott letzthin auf ihn selbst zurückgefallen war, und dessen geradezu persönlicher Haß gegen den seinem Formgefühl ganz fremden zweiten Teil nur durch seine ausgezeichneten 'Beiträge' zur Erklärung des ersten wettgemacht wurden [2]). Nun fahren neue Angreifer mit schwererem Geschütz auf. Sie sollen uns dennoch willkommen sein, weil sie uns nötigen, immer tiefer in den Sinn und in die künstlerische Eigenart des ganzen Werkes einzudringen. Der eine Angreifer ist der italienische Ästhetiker B. Croce, der sich gerade während des Weltkrieges, unbekümmert um den Schrei der Masse, in Goethes Werke vertieft und in einem vorzugsweise journalistisch gehaltenen, aber doch die solide Arbeit durchweg erweisenden Büchlein eine Fülle von geist-

[1]) Ebenda S. 30.

[2]) F. Vischers Werk: 'Göthes (so!) Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts' gehört noch heute zu dem Bedeutendsten und Anregendsten, was über unsere Dichtung zu lesen ist. Wir begrüßen daher mit besonderer Freude die Neuausgabe, die der Cottasche Verlag in Stuttgart dem Werke soeben durch Dr. Falkenheim hat angedeihen lassen.

Digitized by Google

reichen und fruchtbaren, oft glänzenden, auch wohl blendenden Bemerkungen über den Dichter und über die wichtigsten seiner Werke ausgestreut hat [1]). Der Verfasser tritt durchaus nicht hinter seinem Werke zurück. Fast jedes Kapitel ist ein persönliches Bekenntnis. Mit einem gewissen Behagen lesen wir etwa seine große Verteidigung des „Schulfuchsen Wagner", für den er eine Art persönlicher Zuneigung empfindet; dankbar begrüßen wir seine zarte und feine Nachzeichnung der Gestalt Gretchens — aber gänzlich versagt seine Kunst der Einfühlung und des Nachschaffens gegenüber dem „zweiten Teil". Immerhin sind seine Einwände diejenigen eines ästhetisch ungewöhnlich hoch stehenden und künstlerisch durchgebildeten Mannes, und sie helfen uns vielleicht eher auf den richtigen Standpunkt als alle blindlings verhimmelnden Besprechungen des Ganzen. Denn in vielem hat Croce eben doch schärfer gesehen als seine Vorgänger.

Ohne weiteres erkennt er an, daß Goethe hier eine Fülle von dem niedergelegt hat, was er sich als ruhigen geistigen Besitz seiner 75 Jahre erobert hatte; daß er mit lächelndem Behagen bald hier, bald da altvertraute Bilder heraufbeschwor oder in die Schatzkiste seiner Weisheit hineingriff, um verschwenderisch davon auszustreuen. Aber über dies Bilderspiel und diese Weisheitssprüche hinaus soll er das Werk schließlich nur gerade noch notdürftig fertiggemacht haben. „Er wollte, bevor er von der Welt Abschied nahm, diesen Umriß irgendwie farbig ausfüllen, ähnlich einem Maler, der ein Geviert an einer Wand, die er im Feuer der Begeisterung malte, weiß gelassen hat und nun, verdrießlich über diese leere Stelle, daran geht, nur um den Eindruck der Lücke und Mangelhaftigkeit zu entfernen." Dem entspricht aber nicht der ungeheure Ernst, mit dem Goethe in seinen letzten Jahren am „Hauptgeschäft" bleibt, lockendere Pläne zurückstellt und in endlosen Plänen und Entwürfen wieder und wieder die Massen umschmelzt, um eine im höheren Sinne einheitliche Handlung zustande zu bringen. Nach der Meinung Croces und anderer Kritiker sieht es fast so aus, als hätte Goethe aus der alten Sage einen dürren Faden einer Scheinhandlung herausgesponnen, eine Anzahl von nichtssagenden oder allenfalls stofflich fesselnden Bildern daran aufgereiht und erst in der Ausführung dieser Einzelteile sein Bestes

[1]) Ben. Croce: Goethe. Verdeutscht von Julius Schlosser. Wien, Amaltheaverlag, 1920.

Digitized by Google

aufs Geratewohl hingestreut, wie der Knabe Lenker in seine geheimnisvolle Kiste hineingreift. In Wahrheit ist Goethe, wie jeder schöpferische Künstler, auch hier durchweg beherrscht von seiner „Konzeption", die von jedem Kritiker nacherzeugt und von der aus jedes Einzelne, auch die besondere Formgebung dieses zweiten Teils, beurteilt werden will. Über diese Grundanschauung, von der er ausgeht, hat er sich auch wiederholt deutlich genug ausgesprochen. Er führt seinen Helden aus der Enge und der individuellen Gebundenheit des ersten Teils hinaus in die Weite, in große Verhältnisse, worin sich der Mensch als Mensch bewähren kann. Hier schweigen die allzu persönlichen Wünsche und Hemmungen, hier wächst der Einzelmensch sich zum Typus seiner selbst aus, nicht zum Allerweltskerl ohne Gepräge und ohne Eigenton, sondern zur reinsten Verkörperung der gerade in ihm zusammenwirkenden und seine geistige Physiognomie bestimmenden Züge. Der wahrhaft lebendige, ewig vorwärts eilende, ewig mit sich unzufriedene Mensch dringt eben, wenn ihm keine äußeren Genzen mehr gezogen sind (und diese soll ja Mephistopheles beseitigen) nach der Ansicht des Dichters ganz von selbst über die Alltäglichkeit hinaus und stürzt sich in Aufgaben hinein, welche die Kraft des Einzelmenschen bei weitem zu übersteigen scheinen. Auch hier wird er jeweils unbefriedigt umkehren, und doch werden wir einen deutlichen Zuwachs an innerer Kraft, an menschlicher Reife bei ihm wahrnehmen. Die entscheidenden Augenblicke sind also nicht diejenigen, in denen er tatsächlich mit seiner Umgebung in Berührung kommt, seine Kräfte an irgendwelchem Gegner mißt oder neue Anregungen empfängt und auf bestimmte Reize antwortet. Was haben diese Dinge für die große Aufgabe des Dichters zu bedeuten? In dem Augenblicke dieser unmittelbaren Berührungen ist Faust immer irgendwie beschränkt, vereinzelt, ans Zufällige, Vergängliche gebunden; und auch die Welt, mit der er sich berührt, tritt ihm in einmaligen, durch tausenderlei Kleinigkeiten so und so bestimmten Erscheinungen gegenüber, die nur wenig von den letzten, gerade dieses Stück Welt von innen heraus gestaltenden Kräften verraten. Worauf es ankommt, ist vielmehr der Augenblick, da der Held ein neues Lebensgebiet ergreift, und der andere, wo er es verläßt, und wo der Dichter die Summe aus dem soeben durchlebten Abschnitt seiner Entwicklung zieht. Gewiß ist das kein „Drama" im strengen Sinne des Wortes, wo wir uns ganz an die

Digitized by Google

Vorgänge auf der Bühne hingeben, sie in der Art, wie sie geboten werden, für voll nehmen und in dem steten Widerspiele zwischen dem Helden und seiner Umgebung den ewigen Zwiespalt alles Lebens sich vor uns auftun sehen.

Der „zweite Teil" ist in noch stärkerem Maße als der erste ein bloßes „dramatisches Gedicht", d. h. eine Kette von bewegten Bildern, deren Folge die wichtigsten Durchgangspunkte und die entscheidenden Wendungen auf dem Wege des Helden versinnlichen sollen. Stärker als im wirklichen Drama nehmen wir immer wieder die hinweisenden Gebärden des Dichters wahr, der bald auf den Helden, bald auf seine Umgebung deutet; mit überlegener Freiheit gestaltet er jene Welten aus, die Faust zu durchmessen, mit denen er sich auseinanderzusetzen hat, und von denen er sich endlich enttäuscht oder bereichert abkehrt, um neuen, höheren Zielen zuzustreben. Er wendet alle Kraft daran, uns die ganz besondere Atmosphäre dieser Welt mit Wort und Bild, mit allerlei Anspielungen und Betrachtungen, mit der Kraft des Reimes und womöglich auch mit dem Zauber der Töne deutlich zu machen. Hier verfährt er breit und behaglich, denn hier muß er uns, die wir schon ein Bild des Helden in uns tragen, für jenes Äußere, auch einem Faust zunächst Fremde „einstimmen". Was dagegen den Träger der Handlung selbst angeht, so läßt sich sein Erlebnis, seine jedesmalige Umwandlung in ihren einzelnen Augenblicken doch nicht „begreifen"; der Dichter begnügt sich also mit knappen Andeutungen jener wesentlichen Momente, die wir oben hervorhoben. Dies die Gesichtspunkte, unter denen die ganze Formgebung der Dichtung betrachtet werden will. Daher die kühnen Übergriffe vom Drama zur Lyrik und von der Dichtung zur Musik, daher jene ganz freie, nur andeutungsweise Behandlung von Raum und Zeit, jenes Verfließen der Gestalten und Motive, der Situationen und selbst ganzer Welten, deren keine um ihrer selbst willen da ist, sondern immer nur wegen eines eigenen Duftes, den sie dem vorwärts eilenden Menschen entgegenströmen läßt. Diese neue Form hat sich Goethe erst schaffen müssen, und nur wenige Anregungen fand er im musikalischen Drama seiner Zeit, über das ihm Schiller bereits 1799 geschrieben hatte: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper

Digitized by Google

erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung und, obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen." [1]) Croce trifft also gar nicht so weit vom Ziele, wenn er für die neue Form des „Zweiten Faust" an die Oper erinnert; nur schießt er letzten Endes doch daneben, wenn er in unserer Dichtung ein bloßes Libretto sieht, das keine eigentliche dichterische Bedeutung in sich hat und haben soll, ja das „starke Ergriffenheit und Fülle der Dichtung ausschließt". Goethe hat diesen Bildern sehr viel tiefere Bedeutung geben wollen und gegeben, in ganz ähnlichem Sinn, wie es die jüngste Literaturströmung unserer Tage, der Expressionismus, erstrebte: Alles bloß Individuelle, alles im engeren Sinn Psychologische wie Stoffliche, alles Bedingte und Eingeschränkte wird aufgelöst, um das reine Sein des Menschen im gesteigerten Sinne darzustellen, das wir nicht „erklären" und nicht in „Gesetze" fassen, wohl aber erleben und schauend ergreifen können. Zwiefach weicht Goethe von dem ab, was unsere Jüngsten anstrebten (und meines Erachtens nicht zu seinem Schaden); einmal gibt er seinem Helden ein gut Teil persönlicher Bestimmtheit mit im Sinne einer bei aller Veränderung sich im wesentlichen gleichbleibenden „Entelechie"; Entwicklung bedeutet hier: „Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung". Auf der andern Seite hat er den äußeren Verhältnissen, mit denen Faust zu tun hat, ein gut Teil mehr Eigenleben und Eigenfarbe vergönnt, ohne uns darüber im unklaren zu lassen, daß sie letzten Endes eben nur das sein sollen, was sie für den Helden sind und sein können. Von naturalistischer Wirklichkeitstreue hält sich die Darstellung so fern wie von verblasener Allgemeinheit. Dagegen berührt sich der „Zweite Faust" in seiner Auflösung des Gefüges der Wirklichkeit, in seiner visionären Gestaltung, seiner steten Beziehung des Tatsächlichen auf Seelisches, seiner bunten Freiheit der Formen oft genug mit der Märchendichtung der Romantiker.

Sind wir uns über Thema und Form der Dichtung grundsätzlich klar geworden, dann werden wir auch um so eher mit den Angriffen fertig werden, die der klassische Philologe Konrad Ziegler mit seinen im Felde niedergeschriebenen „Gedanken über Faust II" [2])

[1]) Vgl. auch K. Burdach: Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik. Deutsche Rundschau, Bd. 142 (1910).

[2]) Stuttgart 1919, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Digitized by Google

gegen das Werk und vor allem gegen die Helena-Handlung gerichtet hat. Dieser scharfe Kritiker legt unerbittlich den Finger auf die vielen wunden Punkte und Unvollkommenheiten, die Goethes Altersdichtung nun einmal aufweist, und die wegzuleugnen Torheit wäre; im ganzen aber scheint er mir den richtigen Standpunkt gegenüber der Dichtung zu verfehlen. Ziegler legt an das Werk den Maßstab der klassischen Tragödie an und gewinnt damit den Eindruck von großen Intentionen, die von der Hand eines Greisen ausgeführt werden und mit kläglichem Mißerfolg endigen. Wie Croce tadelt er es, daß gerade eine Reihe von großen und im Sinne des üblichen Dramas unentbehrlichen Szenen, die in dem älteren Entwurfe vorgesehen waren, schließlich weggefallen sind, während die Mummenschanz, die klassische Walpurgisnacht, die spätere Kaiserhandlung u. a., in denen Faust immer nur die Rolle des Zuschauers oder einer von Mephistopheles geleiteten Marionette spiele, die breiteste Darstellung erfahren. Wir können an dieser Stelle unmöglich auf alle Einzelheiten eingehen, die Ziegler in seiner Kritik auftischt; wir müssen uns damit begnügen, an einzelnen Beispielen zu zeigen, wie das Werk im Sinne der oben dargelegten Grundanschauungen zu interpretieren ist.

Gewiß, solange Goethe daran dachte, die Fausthandlung zwar in breiteren und vornehmeren Lebenskreisen als im ersten Teil, aber doch auf dem Boden der tatsächlichen Gegebenheiten der alten Sage fortzuführen (also etwa bei der Abfassung des vielbesprochenen Paralipomenon 49)[1]), bedurfte es einer eigenen Einführung Fausts am Kaiserhofe und einer Aussprache mit Mephistopheles über den Sinn seines Eingreifens. Daß Goethe diese Teile nachher absichtlich nicht ausgeführt hat, beweist die Tatsache, daß er Faust mit seinem höllischen Begleiter viel später (anfangs des vierten Aufzuges) über sein „Regentenideal" sich ausführlich aussprechen läßt; an der Kraft, derartiges zu gestalten, und zwar sogar dramatisch bewegt zu gestalten, fehlte es also nicht. Nach der neuen, allmählich zum Durchbruch gelangten Anschauung Fausts als des zeitlosen und von außen her so gut wie nicht bedingten Menschen bedarf es einer solchen Aussprache am Anfang der Kaiserhandlung im Sinne einer Motivierung und Vorbereitung der nachfolgenden Szenen nicht mehr. Fausts Seele strebt nach einer Ausweitung und Vertiefung angesichts

[1]) In Erich Schmidts Faustausgabe Nr. 63.

Digitized by Google

größerer Verhältnisse, als er sie bisher kennenlernte, ja der größten, die sein Vaterland zu bieten hat; daraufhin erscheint er am Kaiserhofe, wo sein Auftreten durch Mephistopheles vorbereitet wird. „Genug, bin einmal da." Niemand fragt, woher er kommt, so wenig, wie im Drama unserer Jüngsten das Auftreten des Helden in einem neuen Lebenskreise erst „motiviert" werden muß; das Woher und Warum ist das Allergeringste und kommt den großen Aufgaben unserer Dichtung gegenüber gar nicht in Betracht. „Von Belang" ist nur die Art, wie Faust mit diesen Dingen fertig wird, was er daraus für sich entnimmt. Nun hat der Dichter den alten Gegensatz zwischen Faust und Mephistopheles auf eine höchst geistreiche Art auszunützen gewußt; der Teufel muß als Vermittler zwischen Fausts hohen, alle irdischen Bedingungen überfliegenden Intentionen und den irdischen Verhältnissen und Möglichkeiten überall Hindernisse beseitigen und Brücken bauen; er tut das auch um so lieber, als er damit seinen eigenen Zwecken am besten zu dienen glaubt. Schematisch betrachtet, vollzieht sich dann der Fortgang der auf das Notwendigste beschränkten Handlung etwa so, daß Faust jeweils kraft seiner überlegenen, wertsetzenden Natur ein neues Lebensziel nennt, das nur unter gewissen empirischen Verhältnissen zu verwirklichen ist, und daß Mephistopheles ihm alsbald die Wege ebnet; sobald aber der unausbleibliche Gegensatz zwischen dem hohen Ideal und der erbärmlichen Wirklichkeit hervortritt, ist es Mephisto, der Faust die reine Freude zu trüben, ihn möglichst mit Schuld zu belasten und jedenfalls seinen Geist zu sich herniederzuziehen sucht, indem er zugleich Fausts Umgebung so viel Unheil zufügt als irgend möglich. Immer aber richtet Faust sein Auge aus der Enttäuschung nur auf ein neues, noch höheres Ziel, bis Mephistopheles der Atem ausgeht und er ihm nicht mehr folgen kann. Nur insoweit werden also auch die einzelnen Teile der Handlung ausgeführt, als sie dieses stete Drängen Fausts auf die Eröffnung neuer Tiefen in seiner Seele und sein stetes Wachstum darstellen. Dabei ist Mephistopheles nie der eigentliche Gegenspieler, mindestens kommt er als solcher nur innerhalb einer gewissen Region von Fausts Persönlichkeit in Betracht, die seinen Blicken gerade noch zugänglich ist. In Wahrheit ringen immer die höhere und die niedere Natur in Faust miteinander, und immer strahlender und kräftiger tritt der Höhenmensch hervor — nicht handelnd, noch weniger predigend, sondern nur in

Digitized by Google

der Art, wie er innerlich auf das jeweils ihm Begegnende reagiert und damit seine Seele vor uns erweitert. Über diejenige Schicht des Lebens, wo es auf die Verwirklichung von Plänen, auf tatsächliche Erfolge und Wirkungen ankommt, ist Faust ja längst hinausgeschritten. Wir dürfen auch am Ende nicht fragen, wie weit er mit seiner „Kolonisation" gediehen sei. Wir würden sonst leicht in die bekannten Roheiten jenes Physiologen verfallen, der von Goethe verlangte, er hätte seinen Faust die Luftpumpe erfinden und sein Kind ehrlich machen lassen sollen.

Unter diesen Gesichtspunkten sind auch alle Einzelheiten zu verstehen. Schon Croce hat sich weidlich über die Leute lustig gemacht, die allen Ernstes glauben, es komme Goethe in der Kaiserhandlung auf eine Kritik des Papiergeldes an! Ziegler nimmt es Goethe (im Jahre 1919!) sogar recht übel, daß er für den Segen dieser Institution kein rechtes Verständnis gehabt und jedenfalls ein recht vergängliches Motiv in seine Dichtung hineingebracht habe. Hier handelt es sich nicht um das Papiergeld als solches (die französische Assignatenwirtschaft gibt nur die Farben des Bildes her), sondern um den plumpen Schwindel, der ein künstliches Zahlungsmittel ohne Deckung herstellt und damit den Ruin des Reiches nach kurzem Trugglanze vollendet. Das ist es, was Mephistopheles wünscht, und Faust ist gar nicht daran beteiligt. Er hat augenscheinlich seinem Gefährten freie Hand gelassen, ihn am Hofe einzuführen, und Mephistopheles hat ihm nicht mehr verraten, als daß er den Kaiser aus seinen Nöten befreien wolle. Was die ganze Handlung für Faust bedeutet, und wie weit er selbst daran beteiligt ist, das tritt einzig und allein in den Gruppen hervor, die er selbst auf der großen Mummenschanz aufführt. Ob er damit dem Kaiser und der Hofgesellschaft eine unmittelbare Belehrung über den rechten Gebrauch des Reichtums und über ein ideales Regiment geben wolle, bleibt zuletzt ziemlich gleichgültig. Zunächst zieht Faust für sich die Summe aus diesem Abschnitt des Lebens, in den er soeben hineingeschaut hat. Inmitten des allgemeinen Wirrwarrs und Freudentaumels steht er einsam und auf sich selbst angewiesen und offenbart mehr uns als den Teilnehmern am Karneval (also ganz mit jener Technik der Maskenzüge, auf die Trendelenburg ausdrücklich hinweist) [1]) seine neue Anschauung von der durch die Klugheit ge-

[1]) Zu Goethes Faust, S. 46 ff.

Digitized by Google

lenkten Kraft (Triumph der Viktoria) und von der lebenspendenden Macht des Reichtums; daß Mephistopheles beide Male die Kehrseite der Medaille beleuchten muß, ist ganz in der Ordnung. Was währenddessen in der Hofgesellschaft vorgeht, dient zum kleinsten Teile der Fortführung des Leitfadens, an dem Fausts Erlebnisse aufgereiht werden, im wesentlichen aber der Vorbereitung der nötigen Stimmung beim Zuschauer, die nur ein gründlicher Einblick in die Art und die Unzulänglichkeit dieser „Welt" ihm vermitteln kann.

Am deutlichsten tritt das Doppelverhältnis Fausts zu Mephisto einerseits, zur Hofgesellschaft andererseits bei der Beschwörung Helenas hervor; der böse Geist kann nur zeigen und geheimnisvoll umschreiben, was er nicht vermag: die letzte Versenkung in die schaffenden Abgründe des Menschengeistes bleibt Faust vorbehalten, und er allein verfällt angesichts seiner Schöpfung in jene Ekstase, die der Künstler ohne weiteres verstehen wird, während sie, am Maßstab einer logisch-wohlgeordneten Handlung gemessen, wohl mit Croce als „kindisch" bezeichnet werden muß. Und damit ist nun wohl der Grund und Boden bereitet, auf dem man eine Interpretation auch des „Helena-Aktes" im Sinne Goethes aufbauen könnte. Nicht aus Versehen, Sorglosigkeit und Laune, sondern mit vollem künstlerischem Ernst hat Goethe die strenge klassische Gebundenheit der Eingangsszene nachher verflüchtigt; ihm kommt es ja nicht auf die antikisierende Tragödie an (woran er freilich um 1800 sehr wohl gedacht haben könnte), sondern auf die Darstellung des wunderbaren Vorganges, wie zwei scheinbar durch mehr als einer Erddurchmesser geschiedene Sphären sich zusammenfügen. Es handelt sich um ein Phantasieerlebnis größten Stils, dessen „reale" Grundlagen und Möglichkeiten uns so wenig kümmern dürfen wie seine „realen" Folgen; und nur in diesem Sinne ist es verständlich und berechtigt, Faust in einem ganz andern Sinne, als Mephisto es tut, zuzurufen: „Man merkt, du kommst von Heroinen." Denn auf einen heroischen Ton ist das Ganze gestimmt; die Art, wie Faust der schönen Griechin gegenübertritt, hat doch wahrlich nichts von der eines „grand seigneur" des 18. Jahrhunderts seiner Kurtisane gegenüber, wie Ziegler meint. Daß die äußeren Verkehrsformen hier und da an das 18. Jahrhundert erinnern mögen, hängt mit der nie ganz zu überwindenden zeitlichen Einstellung des Dichters zusammen, aber von irgendwelchem beabsichtigten zeit- oder gar sittengeschichtlichen

Digitized by Google

Kolorit kann keine Rede sein. Möglich, daß es Goethe nicht ganz so gelungen ist, wie er es wollte, Fausts Verehrung für die Vertreterin griechischer Schönheit und griechischer Würde zum Ausdruck zu bringen — wo, in der geistigen Welt, entspricht die Ausführung der Intention? — das darf uns jedenfalls über seine Absicht nicht täuschen; daß der Annäherung der Herzen sehr schnell die höchste Liebesvereinigung folgt, steht auf demselben Blatte wie die märchenhafte Geburt des Euphorion und darf auch nicht an menschlichen Sittlichkeitsmaßstäben gemessen werden. Alles, was hier an allmählichen Übergängen, Begründungen und Wahrscheinlichkeiten angebracht werden könnte, ist für den Dichter belanglos: er bezeichnet nur die Höhepunkte in Fausts Entwicklung, und er läßt uns keinen Augenblick darüber im Zweifel, daß Faust hier einen Höhepunkt seiner Existenz erlebt. Zu diesem Zwecke verwendet er in der freiesten Weise das Gut der Sage und Geschichte. Trendelenburg hat in eindringlich-scharfsinniger Weise die schon fast eingenistete Legende zerstört, als wollte Goethe die Burg Mistra auf der Peloponnes darstellen [1]); immerhin hat Goethe gewiß von barabarischen Ansiedlungen gewußt, die im Mittelalter auf klassischem Boden erfolgten, und hat bei der Verteilung des Landes an die germanischen Stämme letzten Endes die Völkerwanderung im Sinne gehabt. Aber es fällt ihm gar nicht ein, diese Vorgänge irgendwie geschichtlich-realistisch zu schildern, so wenig wie die Belagerung von Missolunghi, die an sich ein ganz „ephemeres" Ereignis sein mag. Nicht ephemer aber ist, was allen diesen Dingen gemein ist: die immer wieder in kriegerischen Zügen sich offenbarende Sehnsucht des Nordländers nach dem Süden, die letzten Endes doch rein geistiger Art ist. Und wiederum kann es uns völlig gleichgültig sein, ob dieses geistige Ringen um klassisches Land und Leben, vereint mit einem mächtigen Aufschwung im Sinne antiken Heroentums, gerade in der Gestalt Lord Byrons am reinsten und für alle Zeiten am ausdrucksvollsten hervorgetreten sei! (Croce erhebt Einwendungen als Italiener!) Genug, daß Goethe derartiges an Byron erlebt hatte und dies Erlebnis auf seinen Helden übertrug. Auch dabei hat er die philhellenische Bewegung so gut wie die mittelalterlichen Motive alles Tatsächlichen und alles Zeitgepräges entkleidet und nur ihre letzten bewegenden Kräfte, ihren eigentümlichen Rhythmus erfaßt und zum

[1]) Ebenda S. 111 ff.

Digitized by Google

Ausdruck gebacht. Bei dieser zeitlosen Darstellung war es kein Verbrechen, den Chor einmal aus der „Rolle" fallen zu lassen, die ohnehin schon ein locker sitzendes Kostüm geworden ist: der große Klagegesang gilt nicht bloß dem englischen Dichter, er gilt ebenso gut allen jenen ewigen Jünglingen, die in Euphorion ihren Führer verehren könnten. Was ist nun der dramatische Sinn des ganzen Aktes? Eben dieser, daß Fausts Seele erst im Vollgenuß der höchsten Schönheit sich öffnet für ein Leben im größten Stil, wie nach Schiller im Zustande der ästhetischen Wahrnehmung die Seele frei wird für jede Tätigkeit aus dem Vollen der Persönlichkeit heraus. Der Faust des ersten Aktes war zu einem wirklichen Eingreifen in die Kaiserhandlung, ja über diese hinweg in die Geschicke seines Volkes noch nicht imstande; der Faust des vierten Aufzuges, der von Helena kommt, ist ein anderer. Es wäre doch recht nüchtern und fast spießbürgerlich gedacht, wollten wir Faust nachrechnen, daß von einer wirklichen Gefahr für Helena, von einer wirklichen Kriegführung, Verteidigung und Eroberung gar keine Rede, daß alles ein von Mephistopheles mit seinem Einverständnis „arrangiertes" Scheinmanöver ist; Faust fühlt sich in die ganze Lage ein mit der vollen Kraft seiner Phantasie, wie einem geborenen Heerführer auch das Kriegsspiel zum vollen „Erlebnis" werden kann; es wachen darüber Energien in ihm auf, die vorher geschlummert haben, und die ihn nun forttragen. Nicht was der Augenblick tatsächlich bedeutet, sondern was Faust daraus macht, wie sich seine Seele damit abfindet, das ist das Bedeutsame. Auch in einer wirklichen Gefahr würde sich Faust als Held und Führer nur bewähren, wenn die nötigen Kräfte in ihm schlummerten, und wenn er sie mit einem gewaltigen Aufschwung der Seele zum Leben erwecken könnte: dies und dies allein ist von Belang, alles andere kommt für die Faustdichtung nicht in Betracht. Wie das Heroische in Faust auf seinen Sohn übergeht und sich hier in der Weise der Jugend auswirkt und verzehrt, um zugleich wieder auf die Seele des Vaters zurückzuwirken; wie Faust in dem Sturm, der jetzt seine Seele bewegt, die Kraft gewinnt, Helenas Verlust zu überwinden und neuen Zielen zuzuschreiten — das alles kann an dieser Stelle nicht ausgeführt werden. Genug, auch die griechische Helena spielt ihre nicht bloß vollberechtigte, sondern ganz notwendige Rolle in der Entwicklung Fausts, auf die zuletzt alles ankommt.

Digitized by Google

Die großen Momente Fausts sind es, an denen wir uns orientieren müssen, um den rechten Weg durch das anscheinende Labyrinth zu finden. Jedesmal handelt es sich ja, wie Goethe einmal gesagt hat, um jene „herrlichen, realen oder phantastischen Irrtümer", in denen der arme Mensch sich edler, würdiger, höher, als im ersten gemeinen Teile geschieht, verlieren durfte. Immer geht es um ein ganzes Stück Welt, von dem Faust die Erfüllung einer höchsten Sehnsucht erwartet, um dann enttäuscht wieder zu sich selbst zurückzukehren und alsbald einem neuen und endlich einem letzten, auf Erden schlechtweg unerreichbaren Ziel zuzustreben. Was nun dies wechselnde Stück Welt anlangt, so ist es Goethe nicht eingefallen, es in irgendwelcher geschichtlich-treuen oder sonst illusionistischen Weise darzustellen. Er arbeitet immer nur diejenige Seite heraus, welche das Leben Faust zukehrt, oder er läßt uns auf dem Boden heimisch werden, auf dem das neue Erlebnis eigentlich erwächst. So dient das ganze Drum und Dran der Helenahandlung dazu, uns seine Bedeutung für Faust erst recht zu erschließen. Die tatsächlichen Vorgänge sind so geringfügig, daß sie Goethe mit überlegener Willkür behandelt oder auch gar nicht berührt. Ob es wirklich ein Versagen der Gestaltungskraft war, das Goethe von der Szene im Hades zurückhielt, wo Persephone unter Tränen ihr Jawort zur Wiederbelebung der Helena geben sollte? Wäre dann demselben Goethe an der Stelle dieser Szene wohl der herrliche, lebensvolle Triumph der Galatee gelungen? Nein, gegenüber dieser Szene mit ihrer unvergleichlichen Leuchtkraft und ihrem tiefen symbolischen Gehalt wäre die andere leicht zur mythologischen Fratze herabgesunken. Mag der Leser sich ausmalen, wie er will, auf welche Weise Faust „wirklich" zu seiner Helena kommt; für den Dichter kommt es vielmehr darauf an, wie seine Seele (und damit die unsere) für das größte Erlebnis seines Daseins „gestimmt" wird. Die „klassische Walpurgisnacht" gibt uns weniger und mehr als eine „Schilderung des klassischen Milieus", aus dem Helena kommt. Keine menschlichen Heroen und keine großen Götter treten auf, aber in reichster Fülle erscheinen wunderbare Gestalten, die eben jenes strotzende, glühende und blühende Leben aus dem vollen, jenes Ganze und Echte vertreten, das Goethe wie aus der Natur, so auch aus der Kunst der Griechen mit vollen Zügen einzuschlürfen liebte. Hier lernt Faust l e b e n. Hier wird seine Seele auf jenen Ton gestimmt,

Digitized by Google

der dann in dem ungeheuren Schlußgesang an *Eros* so gewaltig erklingt. Da ist, wie Trendelenburg fein hervorhebt, nichts von christlicher Liebe, von *Caritas* (die erlebt Faust erst am Schluß des Ganzen), da herrscht durchaus das sinnliche, Leben zeugende Prinzip, das aber mit allem Schaffenskräftigen in unserer Seele irgendwie verwandt ist. Hier vollendet sich in Faust, was mit dem Gang zu den Müttern begonnen wird. Das ist freilich kein Erlebnis, das in einem einzelnen ekstatischen Moment oder in einer Kette von Eindrücken und Teilhandlungen des Helden dargestellt werden könnte. Darum verschwindet Faust als Bühnenfigur vor unseren Augen so gut wie ganz; wir sehen ihn nur vorübergehend als Suchenden auftreten, und doch geht er als Schauender, Erlebender, Reifender und sich Vollendender durch die ganze Handlung hindurch; was wir angesichts der andringenden Fülle von Gestalten, Namen und Erinnerungen, Rhythmen und Melodien in unserem Innersten selbst an Umwandlungen und Höherbildungen erleben, das übertragen wir unwillkürlich auf die Gestalt Fausts, auf deren Eigenton uns doch der Dichter gestimmt hat. Faust findet hier viel mehr, als was er suchte, und dem Zuschauer, der die klassische Walpurgisnacht wirklich durchlebt hat, erscheint der Held des Dramas wie aus einem Verjüngungsbade hervorgegangen.

Wir können an dieser Stelle nicht weiter auf Einzelheiten eingehen, die einer späteren eingehenden Erläuterung des Gesamtwerkes vorbehalten bleiben müssen [1]). Wir wollen nur zum Schluß noch darauf hinweisen, daß Trendelenburg [2]) auch auf die gerade in unseren Tagen immer wieder gezogenen Parallelen Goethe und Dante, 'Faust' und 'Komödie', Gretchen und Beatrice eingeht, aber mit kritischem Geiste zugleich die großen Scheidungen zwischen der deutschen und der italienischen Dichtung betont. Nur der deutsche, der protestantische Dichter konnte unter freiester Benutzung der Bilder des katholischen Jenseits Gretchen zur wirklichen Seelenführerin Fausts machen, während Dante, um des Dogmas willen, seine Beatrice an einschneidender Stelle verabschieden und sich

[1]) Vgl. unsre kommentierte Ausgabe des 'Faust', 2. Aufl. Leipzig 1925.

[2]) Aus älterer Zeit sei die nicht wissenschaftliche, aber an feinen Beobachtungen reiche Schrift von Gräfin Marie d'Agoult erwähnt (Daniel Stern: Dante und Goethe), die von ihrer Enkelin Daniela Thode ins Deutsche übersetzt worden ist (Heidelberg, Winter, 1911).

Digitized by Google

priesterlicher Führung anvertrauen muß. So wenig wie der Helena-akt als Bekenntnis zur objektiven Überlegenheit oder Vorbildlichkeit des Griechentums gewertet werden darf — die griechische Art lockt nur tief verborgene, aber durchaus eingeborene Kräfte aus der deutschen Seele des Deutschen Faust hervor[1]) —, so wenig darf der Schluß „katholisierend" genannt werden. Er dient, wie das ganze Werk, keinen tendenziösen Zwecken, keiner sachlichen Belehrung, sondern durchaus nur der künstlerischen Selbstdarstellung einer fast über alles Menschenmaß hinausgewachsenen und gereiften, freilich auch darüber gealterten und der jugendfrischen Sinnlichkeit entfremdeten dichterischen Persönlichkeit.

[1]) Vgl. S. 406 ff. dieses Bandes.

Digitized by Google

Goethes 'Faust' und das griechische Altertum.[1]

(1924)

Zu den unausrottbaren Vorurteilen, unter denen unsere größte nationale Dichtung zu leiden hat, wird eines gerade in unsern Tagen unter dem Drucke kulturpolitischer Strömungen immer wieder geltend gemacht: Goethe soll mit dem Umweg seines Faust über die Klassische Walpurgisnacht und über den Augenblick des arkadischen Glückes an der Seite Helenas den deutschen Gehalt seines Dramas völlig vernichtet oder schwer geschädigt und in gewissen- oder doch gedankenloser Weise einem fremden Schönheitsideal gehuldigt haben, gegen das sich der nationale Sinn des Lesers aufbäumen muß. Die Torheit dieses Vorwurfs erhellt aus zwei Erwägungen: einmal stellt ein Kunstwerk und vollends ein dramatisches keine „absoluten" Werte auf, die über den Rahmen der Handlung hinaus die Bejahung des Lesers und Zuschauers beanspruchten; und ferner war das Griechentum für Goethe auch im Leben nichts weniger als ein solcher absoluter Wert: wennschon eine antike Lebensform, so lag ihm nach eigenem Geständnis die römische bedeutend näher. Helena aber gehörte nicht bloß zu den unveräußerlichen Stücken der alten Faustfabel, sie ist auch nach seinem Geständnis eine seiner ältesten dichterischen Konzeptionen: ihr Zusammensein mit Faust wurde bereits in der ausgesprochen „deutschen" oder, wie man heute zu sagen beliebt, „gotischen" Periode der Faustdichtung geplant und durfte später nicht mehr fallengelassen werden, weil sich das Motiv für Goethe immer stärker mit dem dramatischen Problem verkettet hatte. Die Stellung des „Griechischen Motivs" im Ganzen des Kunstwerkes bedingt die Ausführlichkeit, aber auch die Form seiner Behandlung im weitesten Sinne. Jedes tiefere Eindringen in den Sinn der Faustdichtung überhaupt und vor allem des zweiten Teils lehrt uns auch diese künstlerische Notwendigkeit besser würdigen.

[1] Vorgetragen in der 'Deutsch-Griechischen' und in der 'Goethe-Gesellschaft' zu Hamburg 1924; zuerst gedruckt in der 'Germanisch-Romanischen Monatsschrift', Bd. 12, S. 201 ff.

Digitized by Google

Auch hier sei der Versuch gemacht, die wichtige Frage aus dem Ganzen heraus zu beantworten.

Unmittelbar nach dem Zusammenbruch in Gretchens Kerker, gestärkt durch den heiligen Schlaf und befreit von „des Vorwurfs glühend bittren Pfeilen", entschließt sich Faust, den Gang ins Leben von neuem zu versuchen und, fernab von allem Menschlich-Engen und „Gemeinen", fortan „zum höchsten Dasein immerfort zu streben". Freilich läßt dies Höchste sich nicht unmittelbar ergreifen. Wie sich einst in der höhnischen Abweisung des Erdgeistes „die Natur vor ihm verschloß", so wird sich Faust auch jetzt damit begnügen müssen, „am farbigen Abglanz das Leben zu haben"; aber seine doppelte Erfahrung mit dem blendenden Sonnenlicht und mit „des bunten Bogens Wechseldauer" schmettert ihn nicht mehr nieder, sie ruft nur alle verborgenen Kräfte in ihm wach und lehrt ihn, der Welt und dem Leben ihren innersten Sinn abzufragen, der sich an und in der Erscheinung dem Auge eines Schauenden unmittelbar offenbart — so wie auch Goethe das Bildungsgesetz der Pflanze dem lebendigen, in stetem Wandel begriffenen Organismus unmittelbar abfragte. Nur ist ja Faust von seinem Dichter nicht dazu berufen, in die lebendigen Gesetzmäßigkeiten der Naturvorgänge einzudringen; seine Bestimmung, die sich zunächst nur dunkel und in seinen „verworrenen" Neigungen ankündigt, ist die Ausweitung seiner Persönlichkeit (durch die Aufnahme und Verarbeitung von allerlei Menschlichem im höchsten Sinne) zu jener Totalität, die ihn zum symbolischen Vertreter unserer tiefsten Sehnsüchte, unserer edelsten Fähigkeiten macht.

Mit Rücksicht auf diese typische Bedeutung seines Helden brach der Dichter im „zweiten Teil" mit jener herkömmlich-szenischen Darstellung und mit jener genaueren Verknüpfung der Vorgänge, die völlig genügt hatten, um den tragischen Zusammenbruch des Helden über seinem Streben nach „Lebensgenuß der Person, von außen gesehen", darzustellen. Jetzt handelt es sich um Lebensvorgänge, deren jeder seine eigene Atmosphäre mit sich bringt und ganz neue Kräfte und Begehrungen in der Seele des Helden aufzuwecken scheint. Hier gilt nur die freie Bilderfolge des Traumes, wie sie am Leitfaden lockerer Assoziation vor unserem inneren Auge vorübergaukelt und doch inneren Zielsetzungen gehorcht, die aus unbekannten Tiefen der Persönlichkeit aufsteigen. Auch der zweite Teil des 'Faust' ist in

Digitized by Google

diesem Sinne einheitlich und streng in sich gebunden, obwohl eine mehr verstandesmäßige Nachprüfung vielleicht so „wichtige" Bindeglieder der äußeren „Handlung" wie die Losbittung der Helena bei der Königin der Unterwelt schmerzlich vermißt. Viel wichtiger als der „pragmatische" war dem Dichter der „ideale Nexus" seines Werkes, eben die Entwicklungslinie des Helden, die in jener Bilderfolge angedeutet wird. Der neuen Aufgabe entsprach der neue Stil, wie es Goethe ausspricht: „Es gab noch manche andere, herrliche, reale und phantastische Irrtümer, in welchen der arme Mensch sich edler, würdiger, höher, als im ersten gemeinen Teile geschieht, verlieren durfte. Die Behandlung mußte aus dem Spezifischen mehr in das Generische gehen." [1]) Eben jene „Irrtümer" Fausts fördern die bedeutsamste Wahrheit: auf verworrenen Pfaden wird er „in die Klarheit" geführt. Nur dank den unzähligen Umwegen, in die ihn zufällige Anregungen von außen oder in ihm aufsteigende Launen hineinführen, gelangt Faust zu sich selbst; im lebhaftesten, von vornherein nicht zu übersehenden Widerspiel der „beiden Seelen" in seiner Brust entwickelt sich seine Entelechie zu jener vorbildlichen Repräsentation des Menschlich-Großen, die in dem hundertjährigen Faust vor uns steht: das höchste denkbare, über alle Erfahrung hinausgreifende Wunschbild der Menschengesellschaft im Auge und schon berufen zur Vollendung der eigenen, höchst gesteigerten Persönlichkeit durch die ergänzende Gnade aus dem Bereiche des schlechthin Vollkommenen. Nur im Hinblick auf dies letzte Ziel, auf die durchgehende „Idee", auf das geistig „Dauernde" im „Wechsel" der bunten Bilder aus Fausts Leben darf der Aufbau, die Ausgestaltung und die Formgebung im einzelnen, darf auch die Wahl und die Ausführung der Motive des „zweiten Teils" betrachtet werden.

Das gilt auch von jener großen Stoffmasse des zweiten und dritten Aktes, die von vornherein in engster Beziehung zu der Gesamtanschauung des Gedichtes erfaßt ist, sich mit ihr gewandelt hat und mit ihr vertieft worden ist. Auch hier kommt es Goethe durchaus nicht auf eine realistische Darstellung der Antike um ihrer selbst willen an: er hätte sonst ganz andere Szenen auswählen können; noch weniger auf eine Verherrlichung des klassizistisch erschauten Griechentums: er hätte dazu wohl andere Musterbilder gefunden

[1]) An H. Meyer, 20. Juli 1831.

Digitized by Google

und wäre sicherlich nicht an den hohen Gestalten des Olymps vorübergegangen. Wie die deutsche Geschichte des Mittelalters, wie die Völkerwanderung oder die Kämpfe zwischen Kaisertum und Papsttum, wie die Auseinandersetzung zwischen der Zentralgewalt und dem Landesfürstentum u. a., so bedeutet die Antike für Goethes Auge einen der größten Momente der Geschichte, in denen sich die innewohnende Bestimmung oder die tiefe Problematik des Menschentums nach der einen oder anderen Seite mit besonderer Klarheit und Kraft entwickelt hat, und deren Betrachtung und inniges Nacherleben die ruhenden Energien in unserer Seele aufzuwecken und unsere Persönlichkeit in derselben Richtung auszuweiten und auszutiefen vermag. Dabei kommt auf den tatsächlichen Ablauf, die Verkettung und die spezifische Färbung der geschichtlichen Ereignisse wenig an. Für Goethe schweben jene Motive und Komplexe gleichsam in der Luft, wie das aus körperlichen Banden befreite Unsterbliche eines Menschen, das einer neuen Verwirklichung in immer reiferen und sublimeren Formen gewärtig bleibt. So bieten sie sich dem Nacherlebnis an, der Wiedererzeugung durch menschliche Genialität, um sofort ihre lebendige Kraft zu erweisen.

Um die Stellung der „griechischen Handlung" im Faustdrama zu würdigen, müssen wir ihr also ihren inneren Sinn im Zusammenhang mit jener letzten „Einstellung" des Faustdichters abzugewinnen suchen, die auf eine repräsentativ-menschliche Ganzheit ausgeht. Natürlich spricht Goethe sein letztes Ziel nirgends mit glatten Worten aus: nur von fernher tönt noch Fausts Wunsch herüber, „der Menschheit Krone zu erringen, nach der sich alle Sinne dringen" — ein Wunsch, der ihm nur in sehr anderer Weise erfüllt wird, als er ursprünglich gemeint war. Denn nicht bei der „Universalität" bleibt Faust stehen, sein Weg führt zur „Totalität", die nur freilich in diesem Leben nicht erreicht wird, die nur vorweggenommen werden kann. Und gerade hierfür ist die Helenahandlung (und was dazu gehört) von der höchsten Bedeutung. Doch auch hier geht der Dichter dramatisch vor: auch dieser notwendige Umweg Fausts zu seinem Heile wird nicht mit klarem Bewußtsein eingeschlagen, er folgt erst wieder aus einem anderen Umwege, einem jener „herrlichen Irrtümer", die seine Lebensbahn durchgehends bestimmen. Indem Faust zum „höchsten Dasein" fortstreben und der Enge und der Qual des „gemeinen" Daseins entfliehen will, treibt es ihn an den Hof des deut-

Digitized by Google

schen Kaisers, als wäre hier der Gipfel des Erdendaseins mit einem raschen Anlauf zu ersteigen. Tatsächlich benimmt sich Faust in dieser vornehmen Umgebung wahrhaft „fürstlich", nur ist der Hof durchaus nicht imstande, ihm in seinem kühnen Fluge zu folgen und den tieferen Sinn der Gruppen zu verstehen, die der Magier in die „Mummenschanz" eingefügt hat. Der hohe Herr hat in dem allem nur wohlgefällige Scherze gesehen und wünscht sich nun „dergleichen viel"; als Kaiser erhebt er denn auch Anspruch auf den anschauenden Genuß der höchsten Schönheit und verlangt die Gestalten von Helena und Paris zu schauen. Warum sollte der Zauberer sie nicht so gut aufführen können, wie in dem Maskenzuge allegorische Gestalten aus der griechischen Mythologie „vorkamen?" Freilich, dort handelte es sich um ganz konventionelle, nur gefällig zurechtgestutzte Figuren von sehr abgeblaßtem Eigenwert, in denen und hinter denen sich die Allerweltsweiheit der Rokokozeit verbarg. Der Kaiser wäre wohl auch jetzt leidlich zufrieden, eine „klassische" bewegte Gruppe im Zeitgeschmack zu sehen, um dann wieder zu anderen Genüssen fortzuschreiten. Faust aber ist seit der letzten Nacht schon erheblich gewachsen. Dort führte er mit Geisterhilfe Gruppen vor, in denen sich, wenn auch nicht abgrundtiefe, so doch immerhin bedeutsame Wahrheiten aussprechen wollten. Die Frage nach dem Reichtum, die seit der „Erfindung" des Mephistopheles alle Köpfe beschäftigt und aller Herzen bewegt, hatte er mit höherem Ernste aufgefaßt und seine praktische Lebensweisheit in bunten, für die Hofgesellschaft immerhin noch nicht durchsichtigen Bildern ausgedrückt. Jetzt aber gilt es nicht die nächstbeste reizvolle und allenfalls bedeutsame Figur oder Gruppe hinzuzaubern, sondern die lebendig-schöpferische Darstellung eines höchsten, eines Idealbildes männlicher und weiblicher Schönheit, die durch keine Verstandesarbeit, durch keine mechanische Zusammenfügung empirischer Grundbestandteile, durch keine Wiederholung fremder Anschauungen und Gebilde je erreicht werden kann. Hier steht Faust vor den Schranken, die nur das Genie überschreiten kann, und hinter denen für jeden andern die Lächerlichkeit des Mißlingens oder der Wahnsinn der Verzweiflung lauert. — Über einer leichtfertig genug gestellten höfischen Aufgabe wird Faust, den Mephistopheles hier zum letzten Male und halb widerwillig berät, zum schaffenden Künstler, ohne daß damit etwas Fremdes in seine Persönlichkeit herüber-

Digitized by Google

strömte. Der echte Künstler im Sinne des „Deutschen Idealismus" fühlt sich (seit Leibniz und Shaftesbury) im Innersten verwandt mit den schaffenden Kräften der Mutter Natur; in seinem Geiste malen sich, wie in einem „schaffenden Spiegel", jene ewig bewegten, ewig sich wandelnden und doch (in allem Wechsel) ihre „Idee", ihre „funktionelle Einheit" behauptenden „Urbilder aller Kreatur", aus denen heraus dem Schaffensmächtigen seine Gebilde zuwachsen, die er dann in irgendeinem Material festhalten muß[1]). Auch hier freilich schöpft Goethe, wie immer in der Gestaltung des „zweiten Teils", von den realen Verhältnissen und Vorgängen gleichsam nur den Schaum ab: Faust ist kein Künstler im irdischen Sinn. Sein „Material" sind die Geister, die ihm der dämonische Gefährte zur Verfügung stellt, und die er mit dem Weihrauchnebel durch „magisches Behandeln" gleichsam überkleidet, um dann vor der „Erscheinung" seiner Phantasiegebilde selbst in das höchste Entzücken zu geraten.

Aus jeder erfüllten Aufgabe erwachsen diesem ewig Vorwärtseilenden neue Ziele, neue Sehnsüchte. Fernab von allem „interesselosen Wohlgefallen" verlangt er den Besitz der „einmal erkannten höchsten Schönheit" — zunächst ein vorwiegend sinnliches Begehren, freilich von einem ästhetischen Adel, den gleich danach sein von Homunkulus so wundervoll gedeuteter Ledatraum erweist. Aber Homunkulus weiß auch, warum Faust in der muffigen Atmosphäre des Laboratoriums oder seines Studierzimmers nicht weiterleben kann: was er im tiefsten begehrt, ist mehr als die Liebesgunst der schönsten Frau, es ist der volle Genuß ihrer Persönlichkeit in ihrer ganzen Weite und Tiefe und mit dem zauberhaften Duft, der sie umwebt. In ihr verkörpert oder an ihr hängt ja alles, was an unterdrückten oder kaum über die Schwelle des Bewußtseins getretenen Wünschen und Hoffnungen von jeher mit den Gestalten des Altertums für ihn verbunden gewesen ist; dergleichen wacht auf, wenn Faust nachher angesichts der Sphinxe und Sirenen wollüstig erschaudernd ausruft: „Vor solchen hat einst Oedipus gestanden. Vor solchen krümmte sich Ulyß in hänfnen Banden." Sie alle sind ihm Zeugen jener höher gearteten, reineren Welt, die der Deutsche Idealismus als die Erfüllung eigensten Sehnens im Griechischen gleichnismäßig entfaltet sah, und die Faust in der Gestalt Helenas umfängt. So wie Goethe vor seiner Italienfahrt kaum ein lateinisch gedrucktes Buch

[1]) Vgl. S. 446 ff. dieses Bandes.

Digitized by Google

mehr ansehen konnte, ohne vor Sehnsucht nach Rom zu vergehen, so reißt es jetzt Faust mit unwiderstehlicher Gewalt in griechische Daseinsformen hinein. Nur Pedanterie oder literarischer Snobismus hat sich bei uns von jeher einer blinden „Gräkomanie" ergeben. In einem Vollblutdeutschen vom Schlage Fausts hat das Griechische immer nur schlummernde Eigenkräfte erweckt, die zum Leben drängten. Daher denn auch das immer wieder einsetzende Ringen des deutschen und des griechischen Geistes, das immer neue und immer heißere Begehren nach dem „wahren und echten Griechentum", d. h. der immer tieferen und volleren Erfassung übergreifender Werte, die wir uns auf keine andere Weise aneignen konnten als in der inbrünstigen Werbung um den letzten Sinn von Griechenlands Kunst und Philosophie — gerade wie andere Energien in uns wach wurden, wenn wir uns mit gleicher Inbrunst um die Geheimnisse der Natur, um die letzten Wahrheiten des Christentums oder um die Kulturwerte der eigenen Vorzeit bemühten. So läßt Goethe auch seinen Faust im zweiten und dritten Aufzuge durchaus nicht etwa im griechischen Wesen sich verlieren oder darin aufgehen: er tritt vielmehr mit allem, was er schon ist und besitzt, als gleichberechtigtes Kraftzentrum der Helena gegenüber, und aus der Polarität der beiden Welten ergibt sich jenes innige Verhältnis des unablässigen Gebens und Nehmens, aus dem beide Partner nur bereichert und veredelt hervorgehen.

Erst in der letzten Phase der Arbeit am Werke freilich, als sich Goethe über seine künstlerische Intention klar geworden war und aus Dichtung und Traum, aus Poesie und Musik, aus Drama und Mimus, aus Reimversen und klassischen Maßen seine eigene, ganz neue und bis heute noch nicht recht gewürdigte, „offene" und doch wieder eigenartig gebundene Form geschaffen hatte, ging ihm die volle Bedeutung der Helena und ihrer Welt für seine vornehmsten dichterischen Zwecke auf. Bis dahin hatte er eine mehr abenteuerlich-realistische Behandlung des Gegensatzes zwischen der klassischen und der romantischen Welt bedacht; zeitweilig hatte er Helena, die nach Männerfreundschaft immer begierige schöne Griechin, sogar in einem halb ironischen Lichte zeigen wollen. An der Hand seiner Entwürfe [1]) können wir jetzt die Wandlungen seiner dichterischen Anschauung, die Veredlung der Gestalt der Königin und vor allem die

[1]) Abgedruckt und erläutert in meiner Ausgabe des 'Faust', S. 504 f., 512 ff.

Digitized by Google

bedeutsame Einordnung der ganzen Szenenfolge in den Rahmen der Fausthandlung verfolgen; wir sehen nun auch, wie die „klassisch-romantische Phantasmagorie", wie das „Zwischenspiel" allmählich zu einem unentbehrlichen Gliede des ganzen, nach kühnstem Plan in den poetischen Raum hineingestellten Wunderbaues wurde. Und wir verstehen es, daß die Erscheinung der Königin, wenn auch nicht „motiviert", so doch vorbereitet, daß Faust gleichsam auf den Verkehr mit ihr „eingestimmt" werden mußte.

Man könnte und müßte fast erwarten (nach dem Ausgang der magischen Vorstellung im ersten Akte!), daß er vor dem Anblick Helenas dahinschmölze wie sein Türmer Lynkeus, daß ihm in seinem sinnlichen Erglühen der beste Segen antiker Schönheit und „Großheit' verloren ginge, hätte sich nicht vorher seine Brust in der reinen Luft Griechenlands geweitet, hätte er sich nicht in der Zaubernacht auf den pharsalischen Feldern zu elementarem kosmischem Erleben, zu stärksten menschheitlichen Erregungen bereitet. Nach der „Klassischen Walpurgisnacht" tritt Faust der Griechin nicht mehr als deutscher Doktor oder selbst Magier gegenüber, sondern als der Vollmensch germanischen Gepräges, der sich seiner eigenen Kraftfülle bewußt geworden ist und der in Griechenland atmen kann, ohne seiner eigenen Art irgend etwas zu vergeben. Seine Tracht, seine Denk- und Sprechweise ist ja die des deutschen Ritters, in dem jene romantische Zeit eben die höchste Blüte deutscher Lebensgestaltung aus eigener Kraft erblickte. Seine Selbstbehauptung aber gegenüber der klassischen Lebensgestaltung verdankt er doch nur jenem geistig-sinnlichen Stahlbade; wir ermessen daran die hohe Bedeutung von „Helenas Antezedentien", wie Goethe mit dem Kurialstil seines Alters die Vorgänge des zweiten Aufzuges gern bezeichnet hat.

Goethe selbst hat auf klassischem Boden, in Italien, ein Doppeltes erlebt: seine menschliche Natur verjüngte, erweiterte und läuterte sich inmitten einer Landschaft von jener unvergleichlichen Leuchtkraft, Farben- und Formfülle, wie sie Mignons sehnsüchtiges Lied beschreibt, und im Verkehr mit einem Volke von naturnäheren, unmittelbareren, kräftiger geschnittenen und schärfer betonten Daseinsformen; zugleich aber nahm er das Beste einer Jahrtausende alten Kultur in sich auf, deren höchster Reiz nicht in der Menge und der sensationellen Lebendigkeit der einzelnen Momente, sondern eben in der Bedeutsamkeit der immer wieder durchbrechenden Trieb- und

Digitized by Google

Formkräfte bestand. Ähnlich ist das Erlebnis Fausts auf griechischem Boden von doppelter Art: menschlich-natürliche Werte vermittelt ihm in allem Wesentlichen die klassische Walpurgisnacht, die geformte Kultur der Griechen tritt ihm, zu höchster Blüte entwickelt, in Helena entgegen.

Drei Gesellen begeben sich auf die Fahrt nach Hellas, jeder erlebt die antike Sagenwelt und die klassische Landschaft auf seine Weise. Mephistopheles fühlt sich vorwiegend abgestoßen, sieht sich von den Lamien genarrt und ist endlich damit zufrieden, den Töchtern der Nacht ihre Scheußlichkeit abzuborgen und damit in der nun einmal unvermeidlichen Helenaaktion eine Rolle zu spielen, von der er sich dort irgendwelchen Gewinn für seine Zwecke versprechen kann —, wäre es auch nur die Freude, Faust seine Hochstimmung zu vergällen und sich neben der ihn beglückenden Macht der Schönheit als ebenso imponierende Verkörperung der Häßlichkeit zu behaupten.

Einen äußeren Zweck verfolgt auch Homunkulus: er will „im besten Sinn entstehen". Das Geistlein, das sich von Mephistopheles seinerzeit in Wagners Phiole hineinhexen ließ, hat kraft seiner überragenden Intellektualität und Allwissenheit diese wichtige Sternenstunde ausgemittelt, die auch für ihn die Entscheidung bringen soll; lebt doch in ihm ein so gewaltiges Vorwärtsdrängen, ja nach Goethes eigenen Worten eine so „kräftige Tendenz zum Schönen und förderlich Tätigen", daß man ihn als einen Faust im Puppenzustande hat ansehen wollen. Aber sein mächtiger Werdedrang ist, an Faust gemessen, blind, elementar und vorwiegend formaler Art; er will eine höhere, der Menschheit ihn annähernde Stufe psychophysischer Existenz erreichen; Faust ist schon Mensch und will es innerhalb des Menschlich-Werthaften zur Fülle und Vollendung bringen. Die große Natur, in die er hineintritt, wird ihm zum Symbol seines Begehrens, ja mehr als das: überall sprechen ihn verwandte, ideenträchtige Gebilde an, die sich gleich ihm aus innersten Gesetzlichkeiten heraus organisieren. Für Homunkulus ist diese Natur eigentlich mehr Stoff, den er sich einverleiben will, um selber erst einmal mit der „Verwirklichung" seiner zunächst in reiner „Möglichkeit" vorhandenen Entelechie beginnen zu können. Aber gerade dank seinem leidenschaftlichen Suchen nach den eigentlich aufbauenden und bildsamen Kräften der Natur schärft er auch unser

Digitized by Google

Gefühl für die in unsere „Welt", in den Kosmos unserer Alltagserfahrung immer nur gebrochen und halbschürig eingehenden Mächte, wie sie wirklich sind und in reinster Kraftfülle sich offenbaren. Indem wir aber so gleichsam bis in die Tiefe unserer naturverwandten Seele aufgerüttelt werden, indem wir uns zunächst einmal nach der elementar-dynamischen Seite hin ergriffen, erhoben, erweitert fühlen, bereiten wir uns geistig darauf vor, in dieser Atmosphäre die mächtigere Seele Fausts sich gewaltig regen und in die dem Homunkulus noch verborgenen Seiten dieser Welt eindringen zu sehen. Versetzen wir uns einmal an die Stelle des Geistleins in unserer dramatischen Handlung, so müssen wir sagen, daß er auch wohl an anderen Punkten des Erdballs seine Ziele verfolgen, in nahe Berührung mit den personifizierten oder doch greifbar gestalteten Naturkräften treten und aus dem Munde überlegener Weisheit ihren inneren Sinn gedeutet bekommen möchte. Doch anderwärts würden ihn vielleicht die prachtvoll-zerstörenden Mächte mit all ihrer Herrlichkeit in sich hineinschlingen, ohne ihn seinem Ziele näher zu bringen — hier auf dem griechischen Boden, an den Gestaden des Ägäischen Meeres geht es anders her: Hellas wäre nicht Hellas geworden, wenn nicht in seinem natürlichen Dasein schon die milden, aufbauenden Gewalten des Wassers die Oberhand gehabt und dem Geiste der Bewohner ihren Stempel aufgedrückt hätten. Und so siegt denn in einer mimisch-phantastisch belebten Szene Thales als Vertreter des auch Goethe menschlich gemäßeren Neptunismus über den vulkanischen Kollegen, so tritt Homunkulus seinen Weg zur wirklichen Existenz in der „Lebensfeuchte" des Meeres an. Nur genügt die rein theoretische Überzeugung und selbst die sinnliche Anschauung der Schrecknisse des Seismos und des Meteorfalles noch nicht, um den ihm innewohnenden Nisus formativus in volle Tätigkeit zu versetzen. Dazu muß das Meer erst seine ganze Herrlichkeit offenbaren: Sehnsucht entzündet sich an Sehnsucht, der „Nisus" am „Eros", und die leuchtende Gestalt der Galatee, der sich der eigene Vater in herzergreifendem Sehnen zuwendet, reißt auch den gefesselten Geist so mächtig hin, regt die in ihm verborgenen Gemütskräfte so urgewaltig auf, daß er in heiligstem Erglühen sein Glas zersprengt; seine ganze bisherige Existenz, sein Wissen, seine graziöse Daseinsform setzt er daran, um dafür im Meere eine Existenz niederster, aber doch „greiflich-tüchtighafter" Art einzutauschen. —

Digitized by Google

Es ist oft bemerkt worden (und wurde oben angedeutet), daß in der Klassischen Walpurgisnacht die großen olympischen Götter nicht auftreten, daß etwa Nereus die Stelle des Poseidon, Galatee die der Aphrodite einnimmt; jene höheren Gestalten der griechischen Mythologie bringen eben schon etwas von einem kulturell gebundenen Menschentum mit sich, demgegenüber hier die elementare, ungebrochene und ungebundene Vitalität betont werden soll. Durch diese Welt muß auch Faust erst hindurchgegangen sein (und wir verspüren eben ihre hinreißende Kraft an dem Parallelfalle des Homunkulus), damit ihm, dem geistig Anspruchsvolleren, nachher Helena mehr sei als eine mythologische Erinnerung, damit sie sich ihm wirklich als sinnlich-geistige Persönlichkeit in der vollen Auswirkung ihrer inneren Anlagen und Bestimmungen und mitsamt ihrer ganzen Atmosphäre offenbare.

So herrschen zwischen der Handlung Fausts und der des Homunkulus im zweiten Akte keine so realen Bezüge wie wir sie bei Mephistopheles fanden — Homunkulus weist den erwachenden Helden nur ganz kurz auf den Weg und verläßt ihn dann; der abgeschmackten Deutung, als wäre Helena der aus den Fluten des Wassers bekörpert wiedererstandene Homunkulus, brauchen wir hier im Ernste nicht zu gedenken. Aber die anmutige „Arabeske" der Fausthandlung gewinnt erst bedeutenden Wert im Sinne der „wechselseitigen Erhellung". Ein gut Teil von dem, was in Faust vor sich geht, und was sich bei diesem Geistmenschen sehr schwer würdig darstellen läßt, nehmen wir, aufs innigste ergriffen von dem gewaltigen Schlusse des zweiten Aktes, in den dritten mit hinüber. Inswischen ist Faust, der mit der bedeutsamen Frage: „Wo ist sie?" auf klassischem Boden erwachte, von einer Erschütterung zur andern fortgeschritten, stetig wachsend und sich weitend, um dem Urphänomen aller Urphänomene, dem Erlebnis der höchsten menschlichen Schönheit mit ganz geöffneter Seele gegenüberzutreten. Es bedarf des Losbittens des geliebten Schattens bei Persephone nicht mehr; eine höhere Notwendigkeit spricht hier mit, wo die eine Seele der anderen entgegengereift ist und sie gleichsam mit unwiderstehlicher mystischer Gewalt an seine Seite zieht. Daneben würde die Unterweltszene im magischen Sinne ebenso verblassen, wie sie poetisch nach den Jubeltönen des Triumphs der Galatee abfallen müßte.

So umfängt uns mit dem ersten Verse Helenas eine andere,

Digitized by Google

mindesten eine höhere Welt von ausgesprochen „klassischem" Gepräge. Flogen in der „Walpurgisnacht" am dünnen, noch dazu mehrfach verschlungenen Faden einer mehr anekdotischen Handlung bunte Bilder in verwirrender Fülle wie in einem „Schönen-Raritätenkasten" (nach Goethes jugendlichem Lieblingsbild) vor uns vorüber, so finden wir nun scharf umrissene, durchsichtige Formen und kräftig gegeneinander gestellte und abgewogene Massen. Überschüttete uns dort ein vielstimmiges Orchester mit einer schier betäubenden Fülle von Tönen, stetig wechselnd nach Rhythmus, Melodie, Tempo und Register, um sich dann zu einem brausenden Finale von überwältigender Pracht aufzugipfeln, so treten hier von vornherein zwei Stimmen einander gegenüber, Helena und die Phorkyas: in schneidendem Gegensatz und dann wieder in leidenschaftlichem Suchen, begleitet und beflügelt durch den unsicher flatternden Gesang des Chores; Fausts Stimme gesellt sich bald dazu und drängt diejenige des Höllengeistes in den vordersten Vordergrund, von wo aus er die Hauptmelodie glossiert, die durch das Erscheinen und das Schicksal des Euphorion wieder eine neue Abwandlung erfährt.

Der Aufbau des Ganzen ist tatsächlich stark musikalisch; nach der erregten Eingangsszene, die doch auch weniger auf dramatische Handlung als auf scharfe Auseinandersetzung ausgeht, überwiegt die Technik der szenischen Ballung: einzelne Momente von starkem Gefühlsgehalt werden mit vorwiegend lyrischen Mitteln herausgearbeitet, wie es im Melodrama üblich ist; hat doch Goethe daran gedacht, den Akt wenigstens teilweise als Oper auszuführen und die Rolle der Helena einer Schauspielerin und einer Sängerin zu übertragen. Dennoch bedeuten die musikalischen Ausdruckswerte, unter denen natürlich die Stimme des Lynkeus nicht die letzte Stelle einnimmt, eigentlich nur die innerliche Belebung und die Auffüllung eines Rahmens von eigentlich mehr literarischer Art, den der Dichter geradezu von der antiken Tragödie übernommen zu haben scheint. Er, der sich in seinen alten Tagen mit dem schwierigen Problem der „Tragischen Tetralogien der Griechen" (1819) beschäftigte, scheint hier wirklich eine ähnliche Abfolge der großen Stimmungsmassen beabsichtigt zu haben, wie er sie dort wahrzunehmen glaubte [1]). Auch hier ist „das erste Stück groß und für den ganzen Menschen staunens-

[1]) Vgl. unten S. 437 f.

Digitized by Google

wert", das zweite „durch Chor und Gesang erhebend und ergötzend für Sinn, Gefühl und Geist"; das dritte freilich weiß uns nicht nur „durch Äußerlichkeiten, Pracht und Drang abzulenken und zu entzücken", sondern endet mit düsterer Klage und grauenhaftem Zusammenbruch von Fausts Liebesglück; dann aber läßt Goethe einen heiteren Nachklang folgen, die Auflösung des geisterhaften Chores in die Elemente. Sein Schlußstück, das Bacchusfest, ist tatsächlich „zu freudiger Entlassung" so heiter, „munter und verwegen, als es nur will". Auch hier ist von äußerlicher Nachahmung keine Rede – weder in der gesamten Komposition noch in der Formensprache im einzelnen. Der Dichter benutzt die Einteilung der Handlung mit ihrem rhythmischen Stimmungsgewoge, weil sie eine Ahnung erwecken kann von der Fülle und Kraft des aus verhältnismäßig ursprünglichen Motiven aufsteigenden und in reinen, durchsichtigen Formen sich entfaltenden griechischen Heroentums; dazu gehören denn auch die sehr frei behandelten Chorstrophen und die „langgeschwänzten" Zeilen der jambischen Sechsfüßler mit ihren obligaten Auflösungen, deren ernst-gemessenen Gang aber der deutsche Dichter wiederum mehr anmutig zu beschwingen und zu erweichen weiß, wo es gilt, Helenas schwankende Bewegung auf dem noch ungewohnten Festlande oder ihre innere Erregtheit zu malen. Alle diese Formen sind hier keine konventionellen, mit der Dichtungsart überkommenen, also abgeblaßten „Mittel", sondern in ihrer ganzen innewohnenden Ausdruckskraft und gleichsam in ihrer ungebrochenen Jugendblüte aufgefangene, durch Klang und Gang bedeutsame Darstellungsweisen; gewiß klingen sie dem deutschen Ohre „griechisch" und *sollen* ihn an die antike Tragödie mit ihrer ganzen künstlerischen und menschlichen Atmosphäre erinnern; aber zugleich offenbaren sie, wie der nordisch-germanische Dichter sie denn doch *erleben muß*, mehr-als-griechische Werte, die von den Hellenen zuerst entdeckt und mit diesen ihren Formen ausgedrückt wurden, die aber als Möglichkeiten in jeder fühlenden Seele schlummern und, einmal zum Leben erweckt, auch in der deutschen und gerade in der deutschen Seele Kräfte entfesseln, die uns nicht fremd sind. Auch die griechischen Formen, wie Goethe sie verwendet, sind nichts unserem künstlerischen Erleben unbedingt *Fremdes*, nur etwas *Neuartiges*, wodurch die erwünschte Erweiterung und Steigerung unseres Eigenlebens noch eigens betont wird. So verstehen wir

Digitized by Google

es, wie in einem von griechischem Formwillen gestalteten oder doch maßgeblich beeinflußten Rahmen Faust mit seiner Redeweise neben Helena erscheint und wie seine Reimsprache mit unwiderstehlicher Gewalt den Griechinnen sich aufdrängt, während Faust nur einmal und erst nach Helenas Scheiden in Trimetern spricht, als wollte er den unvergleichlichen Glanz, der über dem seligen Abenteuer lag, noch einmal in vollen Zügen durchgenießen.

Anders stand es mit seiner innerlichen Haltung während der Helenahandlung. Wie die griechische Königin den nordischen Minnedienst als eine Vollendung eigener Sehnsüchte empfindet, die in der Alten Welt sich kaum zu regen wagten und noch weniger befriedigt wurden; wie sie sich aber vor allem in dieser neuartigen Umgebung zum ersten Male als Persönlichkeit bewertet fühlt — so sieht sich Faust ergriffen von der ungebrochen-großartigen Naivität, von dem echt königlichen, auch in dem Feuer der Sinnlichkeit die göttliche Abkunft nicht verleugnenden Gebaren der Ledatochter; und wenn sie mit ihrem bloßen Erscheinen den ganzen Dunstkreis der griechischen Heroenzeit mit heraufführt, so wachen alsbald in der Brust des Germanen alle die schlummernden heldischen Instinkte auf, die in dieser Traumhandlung zu dem groß anmutenden Spiele von der Eroberung Griechenlands durch die deutschen Stämme sich künstlerisch verdichten. Motive der mittelalterlichen Heldenzeiten, der Völkerwanderung und der Kreuzzüge werden hier mit jener einzigartigen Freiheit der Faustdichtung verwertet, wobei die Erinnerung mitspielen mag, daß eben in jenen Zeiten germanische und südliche Stämme auf römischem und griechischem Boden einander kämpferisch ins Auge geblickt hatten.

So ist die Antike, soweit sie auch im dritten Akte verwertet wird, für Faust kein Klischee, keine antiquarische Merkwürdigkeit; sie ist die für den Germanen bedeutsamste geschichtliche Erscheinungsform jener höchsten Schönheit, die unsere Erziehung zum „Menschen" vollenden muß, und sie muß erobert, muß kämpferisch errungen werden, um ihren vollen Segen zu offenbaren. Es wäre töricht, hier nationale Einwendungen zu machen. Angenommen, Goethe hätte seinen Helden, den Sproß des 16. Jahrhunderts, durch die „gotische" Schönheit hindurchführen wollen: sie hätte ihn nicht „erlöst", denn sie hätte gerade wegen ihrer starken Verwandtschaft mit dem Geiste des Reformationsjahrhunderts keine schlummernden Kräfte zu be-

Digitized by Google

lebendem Widerspiele in ihm entbunden, sie hätte ihn in seiner magischen Dämonie nur bestärken können.

Wenn Faust, nach einer Skizze des Dichters aus dem Ende der 90 er Jahre (dem „ersten Paralipomenon") im ersten Teile der Dichtung in der „Dumpfheit" und „Leidenschaft" festgehalten, im zweiten Teile aber aus dem „Tatengenuß nach außen" gerade durch den „Genuß mit Bewußtsein", den „Genuß der Schönheit" zum höchsten Ziele des echten Magiers, zum „Schöpfungsgenuß von innen" geführt werden sollte, so sehen wir Goethe auf den Pfaden Schillers wandeln. Der ästhetische Zustand in seiner höchsten Steigerung und Vollendung soll die erstarrten Massen in der Brust des Helden zum Schmelzen bringen und alle ruhenden Energien in Tätigkeit versetzen; er soll den in der empirischen Individualität verborgenen, aber doch nur wie zufällig und fragmentarisch sich auswirkenden „idealischen Menschen" hervortreiben, soll die Persönlichkeit in ihrer reinsten, wenn auch nur auf einen Augenblick sich offenbarenden funktionellen Einheit und Ganzheit offenbaren. Schiller war sich auch darüber klar, daß uns Menschen je nach unserer mannigfach bedingten seelischen Lage immer nur entweder die „energische" oder die „schmelzende" Schönheit zugänglich und förderlich sein könne. Auch hier ist nur eine Schönheit von ganz bestimmtem Gepräge am Platze. Es ist jene Schönheit, wie sie Winckelmann schaute und schauen mußte, als der deutsche Geist sich der ungeheuren Erregtheit und der allmählich einsetzenden Brutalisierung des Barockzeitalters zu entwinden begann, um über den Gegenpol der „erhabenen Einfalt und stillen Größe", wie sie unsere Sehnsucht zeitweilig in die griechische Kunst einfühlte, zu sich selbst zu gelangen. Goethes Anschauung von griechischer Schönheit trägt freilich schon reichere, individuellere, vor allem dynamisch kräftigere Züge; aber das Beseligende ist immer noch der Zustand der vollendeten, durch keine Angriffe mehr dauernd zu zerstörenden inneren Harmonie, ist jene innere Ausgewogenheit der Seelenkräfte, die sich lieber vom Leben scheidet, als daß sie sich vom Strom der Leidenschaften hinreißen ließe. Einmal muß der germanische Mensch auch diese Erfahrung in sich erlebt haben, obwohl sie vielleicht nicht die für ihn bezeichnendste ist, jedenfalls nicht die einzige und nicht das höchste Ziel seiner Entwicklung darstellt. Goethe hatte sie aus Italien mitgebracht; sein Faust wird durch die innigste Berührung

Digitized by Google

mit Helena begnadet, um dann wieder seinen eigenen Weg zu beschreiten und dem ihm gemäßen Ideal der Vollkommenheit zu folgen, nicht etwa einem „klassizistischen Schönheitsideal" verhaftet zu bleiben.

Diesem Erlebnis gilt die arkadische Szenengruppe der 'Helena', die in Euphorions Auftreten gipfelt. Seine glänzende Erscheinung und sein tragisches Schicksal zeigen ganz im Sinne des Planes der Dichtung und der Weltanschauung Goethes, daß wohl von einer Berührung der beiden Welten, von einem zwischen den beiden äußersten Enden fluktuierenden Lebensstrom, nicht aber von einer Verschmelzung die Rede sein kann. Griechische Vaterlandsliebe und Tatseligkeit im Bunde mit romantischer Unbedingtheit muß sich verflackern. Euphorion ist nach Goethes Worten „kein menschliches, sondern nur ein allegorisches Wesen; es ist in ihm die Poesie personifiziert, die an keine Zeit, an keinen Ort und an keine Person gebunden ist". Auch die bekannte Beziehung des gefälligen Geistes auf Lord Byron ist übergeschichtlich: Goethe denkt eben an die in dem englischen Dichter so überraschend und fast überwältigend verkörperte, aber immer wieder vorkommende Seelenhaltung. Euphorion „bedeutet" ja nicht die „Poesie" als Technik, sondern als Lebensstimmung. Naturen, die so stark wie er auf die Poetisierung des Lebens eingestellt sind, können in dieser Welt eben nicht bestehen; wir denken an das tragische Schicksal Torquato Tassos in Goethes Drama. Der Dichter fand in sich selbst die Gegengewichte gegen diese „Poesie". Auch sein Faust findet sie, indem er auf Helenas Mantel über Gebirge und Meere dahinschwebt und Raum für neue Taten sucht. So bleibt die griechische Welt vielleicht die wichtigste, die dichterisch hinreißendste, aber doch nur eine der notwendigen Durchgangsstufen für ihn, dessen Ziele jenseits liegen. Alles aber, was Griechenland ihm geben konnte an wahrhaften Werten, bleibt in ihm „aufgehoben" im Hegelschen Sinne. Auch Faust wirkt nun auf seine Weise für sein Vaterland, auch er zieht in den Kriegslärm und ringt mit den Naturgewalten, und seiner Seele bleibt jener tief geheimnisvolle Zug unverloren, kraft dessen das „Ewig-Weibliche" ihn zu höheren Sphären emporzieht.

Digitized by Google

Helena und Euphorion.[1]

(1907)

Die beiden poesieumwobenen Jünglingsgestalten im zweiten Teil des 'Faust', Lynkeus und Euphorion, zeugen gleichermaßen von der Gestaltungskraft des Dichters im hohen Alter wie von seiner unerschöpflichen Gabe lyrischer Stimmungsinterpretation. Minder leicht wurde es Goethe in den späteren Jahren, sich auf fremdem Stoffgebiet die nötige Anschauung zu erwerben, ohne die er einmal nicht zu schaffen vermochte; die Forschungen von Wickhoff u. a. haben uns wertvolle Fingerzeige dafür gegeben, wie stark der Dichter des 'Faust' (und nicht bloß für den zweiten Teil) Bildwerken und Beschreibungen von Gemälden aus der Antike und Renaissance für die Erfassung und Ausgestaltung idealer Landschaften verpflichtet war, und die Untersuchungen von Erich Schmidt haben uns vor allem auf Goethes Hauptquelle für die mythologischen Gebilde der antiken Religion hingewiesen, auf das dickleibige, rationalistisch-vorlaute, aber gründliche und reichhaltige Lexicon mythologicum des Benjamin Hederich, dessen Arbeiten auch noch für Heinrich von Kleist[2], ja vielleicht für Grillparzer in Betracht kommen. Gerade diesem Gewährsmann verdankt Goethe wichtige Anregungen für die Ausgestaltung seiner Helena, ihm verdankt er den Namen ihres Sohnes, der nach mythischen Berichten ihrer Verbindung mit Achilleus auf der Insel Leuke entsprang, ihm wohl auch wichtige Züge für die Darstellung dieses Sohnes selber, vor allem aber die Anregung zu dem Vergleich des frühreifen Knaben mit dem jungen Hermes, wie Erich Schmidt im einzelnen nachgewiesen hat[3].

Das allmähliche Ausreifen der wunderbaren Schöpfung des alten Goethe gewährt uns tieferen Einblick in seine Arbeitsweise. Ob

[1] Zuerst gedruckt im Goethe-Jahrbuch Bd. 28, S. 110 ff. (als 'Faust-Studien' 2).

[2] Dieser scheint allerdings eher das 'Antiquitätenlexikon' benutzt zu haben; vgl. meine Notiz im Euphorion Bd. 13, S. 561 f.

[3] Commentationes in honorem Studemund, S. 163 ff.

Digitized by Google

freilich der Dichter bereits in seinen frühesten Erwägungen einer Faustdichtung, wie sie in die Straßburger Studentenzeit (1770/71) zurückgehen mögen, an die Einführung des zauberhaften Sohnes der Helena gedacht habe, steht dahin. Ich glaube sagen zu dürfen, daß Goethe in dieser Zeit fast ganz von jener dramatischen Wiedergabe des alten Stoffes abhängig war, die ihm das Frankfurter und Straßburger Puppenspiel darbot. Aber weder das grandiose Drama von Marlowe, das mindestens den Grundstock dieser deutschen Volksstücke abgegeben hatte, noch auch die deutschen Kontrafakturen und Parallelstücke, die allenfalls auf die direkten Abkömmlinge des englischen Werkes ihrerseits bestimmend eingewirkt haben, waren dem ethischen Problem einer Ehe Fausts mit Helena näher getreten; sie hatten die klassische Gestalt eben mehr oder weniger als Lockspeise der Hölle betrachtet. Die eigentliche eheliche Verbindung des Helden mit ihr gehört ganz der epischen Überlieferung der Sage an, d. h. den späteren Bearbeitungen des alten Volksbuchs (Frankfurt 1587), die dem Original an Engherzigkeit nichts nachgaben, es an Umfang und insbesondere an belehrenden, mahnenden und warnenden theologischen Ausführungen um ein bedeutendes übertrafen; aber mochte auch der Knabe Goethe in Frankfurt unter den löschpapiernen Drucken alter deutscher Volksbücher, wie sie die Frankfurter Messe ihm darbot, die Geschichte von Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt gefunden haben, die auf Grund der alten Überlieferungen ein Anonymus unter dem Decknamen des „Christlich Meinenden" nicht ohne rationalistische Einschläge „in eine beliebte Kürze zusammengezogen hatte" [1]), so war doch die nicht eben ausführliche und noch weniger poetisch anregende Behandlung des Justus genannten Sohnes Fausts von der Helena sicherlich in Straßburg seinem Gedächtnis so gut wie entfallen. In dem Pfitzerschen Faustbuch von 1574, das Goethe nach dem Zeugnis der Ausleihebücher der Weimarer Bibliothek seit der Jahrhundertwende eingehender gekannt und benutzt zu haben scheint, wird nicht ohne einen wehmütigen Beiklang geschildert, wie Fausts Söhnlein nach dem Tode des Vaters von dem Famulus Wagner Abschied nimmt (L. III, c. 19): „Derselbe sey trefflich schön gewesen

[1]) 'Dichtung und Wahrheit' weiß nichts von der Lektüre des Faustbuchs. Die Faustgeschichte erschien dem späteren Goethe wohl schlechtweg als „Puppenspielfabel".

Digitized by Google

und hab zu ihm gesprochen: Nun ich gesegne dich, lieber Diener, ich fahre dahin, dieweil mein Vater todt ist, so hat meine Mutter hie kein Bleibens mehr, sie will auch darvon; darum so sey du Erbe an meiner Stadt, und wenn du die Kunst meines Vaters hast recht ergriffen, so mache dich von hier, halte die Kunst in Ehren, du wirst dadurch ein hohes Ansehen überkommen. Und als er solches geredet hatte, tratt auch die schöne Helena hinein, nahme ihren Sohn bey der Hand, und verschwunden also beyde vor deß Wagners Augen, der nicht wuste, was er dazu sagen solte: daß man sie hernach nimmer gesehen hat." Hat diese Stelle überhaupt auf Goethes Faust eingewirkt, dann sicherlich nur auf das Verhältnis, in dem das künstlich hervorgebrachte Menschlein, Homunkulus, einerseits zu Faust und Mephistopheles, andererseits zu dem Famulus Wagner steht, von dem es allerdings auch mit Belehrungen und Segenswünschen, aber doch mit unverhohlener Ironie scheidet. Wohl aber war ein anderes Motiv des Pfitzerschen Faustbuches für Goethe von hohem Werte: die Freude des Helden über die Geburt des Kindes und seine maßlose Liebe zu ihm. Das mochte in seinem Herzen an verwandte Saiten rühren, als eines jener tiefbedeutsamen Motive, von denen er, im Hinblick auf die Fortsetzung seines 'Faust', am 3. November 1820 an Schubarth schrieb: „Es giebt noch manche herrliche, reale und phantastische Irrtümer auf Erden, in welchen der arme Mensch sich edler, würdiger, höher, als im ersten gemeinen Theile geschieht, verlieren dürfte." Fausts Verbindung mit Helena bedeutet somit nicht bloß im ästhetischen Sinne eine Steigerung gegenüber dem Verhältnis zu Gretchen.

So sind nun wohl seit der Wiederaufnahme der Helenadichtung, die etwa mit der Rückkehr Goethes zum 'Faust' überhaupt, mit dem Jahre 1797 zusammenfallen mochte, Helena und ihr Sohn, der zunächst noch keinen Namen trägt, unlösbar verbunden. Damals mochte im großen und ganzen die Fortführung der Handlung in der Gestalt vor Goethes Augen stehen, die er ihr später in dem beabsichtigten Einschub des 18. Buches von 'Dichtung und Wahrheit' geben wollte, jener epischen Wiedergabe des angeblichen Grundplanes der Faustdichtung aus seiner Frankfurter Jugendzeit[1]). Da verleiht ein magischer Ring der Helena die Körperlichkeit, und aus ihrer Verbindung mit Faust entspringt ein frühreifer Sohn, der sich

[1]) Paralipomenon 49 unserer Faustausgabe (bei Erich Schmidt 63).

Digitized by Google

durch künstlerische und ritterliche Fertigkeiten alsbald auszeichnet; er vereinigt also die Eigenschaften beider Eltern oder der Welten, denen sie angehören (denn Faust steht als mittelalterlicher deutscher Ritter vor der Heldenfrau), wundersam in seiner Person. Sein kriegerischer Mut treibt ihn über die Zaubergrenze, die auch ihm gezogen ist, hinaus, er mischt sich in eine fröhliche Volksszene, bekommt aber Händel und wird mit einem geweihten Schwert erschlagen. Sein Leichnam wird geborgen und sein Tod später von Faust gerächt, der auf diese Weise in kriegerische Verwicklungen gerät, wie sie Goethe späterhin im vierten Akte des zweiten Teils ganz anders motiviert hat. Helena aber ringt in ihrem Schmerze die Hände, streift dabei den Zauberring ab und verschwindet wie der Leichnam ihres Sohnes.

Frühreife, rasch sich entwickelnde, aber in ihrer Wirksamkeit beschränkte Kraft, die den Mutigen schließlich zum Übermut verführt, ist das eine Charakteristikum des Kindes, künstlerischer Schönheitssinn das andere. Dies zweite Motiv trat allmählich um so stärker hervor, als die in jener Skizze noch recht ironisch behandelte Helena in Goethes Auffassung wuchs, je mehr sie aus der männerlüsternen Heroine zu der tragischen Gestalt ward, die sich von dem Fluche der Schönheit belastet weiß. Diese Veredlung muß sehr bald eingetreten sein, als sich Goethe im Jahre 1825 wieder energisch seinen alten Skizzen und insbesondere den schon 1800 ausgeführten Anfängen der 'Helena' zuwandte, aus der er früher einmal eine eigene Tragödie im streng antiken Stil zu bilden gedacht hatte. In Skizzen[1]), die höchstwahrscheinlich noch dem Jahre 1825 angehören, sehen wir die Wandlung sich vollziehen, wenn Mephistopheles, in der Maske des Phorkyas verborgen, vergeblich die Mittel gemeiner Kuppelei anwendet, um Helena dem harrenden Faust zuzuführen. Seinen Verdächtigungen gegen Menelaus, der angeblich nach der Landung der Helena wieder auf den Seeraub gezogen sei und sie, die er später zur Strafe für ihre Untreue opfern wolle, zunächst sich selbst und der alten Schaffnerin überlassen habe, antwortet sie ausweichend, und die frivole Argumentation: „Wer zuerst kommt, malt zuerst", die Goethe mit Hilfe einer Stelle des römischen Privatrechtes sich vormerkt, kann bei ihr nicht verfangen; erst die Furcht vor der drohenden Hinrichtung scheucht sie

[1]) Vgl. die Paralipomena 126 ff. (bei Erich Schmidt 162 ff.).

Digitized by Google

dem barbarischen Befreier in die Arme. Auch dieser selbst nimmt sehr rasch menschlich reizvolle Formen an. Ritterlich begrüßt er die Schutzflehende, die er gegen den herannahenden Feind, gegen Menelaus, mit Zaubermitteln zu schützen vorgibt, so daß sie sich menschlich zu dem hingezogen fühlt, der „kräftigst sie zu schützen weiß". Bald bringt die Phorkyas dem horchenden Chore die „Nachricht der Entbindung". Und Paralipomenon 130 schließt mit der kurzen Bemerkung: „Faust Helena Euphorion. Kunststücke und Tod". Augenscheinlich sollte hier nicht mehr von dem Kampfe des Knaben mit menschlichen Feinden die Rede sein; der zweite Teil des 'Faust' hatte diesen realistischen Charakter längst verloren, der jener alten Skizze noch eigen war. „Euphorion", wie er nun heißt, soll sich selbst durch seine Waghalsigkeit den Tod bereiten. Ehe wir aber der Frage, wie dies geschehen sollte, nähertreten, haben wir noch zu bemerken, daß das Liebesleben Fausts und Helenas hier noch nicht nach Arkadien verlegt ist, nicht in geheimnisvollen Grotten sich abspielt, sondern daß einfach das „Zelt statt des Throns" (das heißt wohl: das statt des Throns dienen soll) hinweggeholt wird. Die stimmungsvolle Umgebung, in der sich jetzt das eheliche Glück Fausts abspielt, hat Goethe erst etwas später (wie es nach Erich Schmidts Angaben scheint, aus Dodwells klassischer und topographischer Reise durch Griechenland, 1821) kennengelernt.

Der Name Euphorion aber weist bereits deutlich auf das oben erwähnte mythologische Handbuch des alten Hederich, wo Goethe den steifleinenen Artikel über Helena mit den nötigen Quellenangaben studiert hatte, um dann auch wohl selbst manchen Zeugen zu verhören. Inzwischen aber war seine Poesie von ganz anderer Seite her neu befruchtet worden, so daß er die „Kunststücke" des Euphorion in neuem Lichte ansah. Wenn später der schöne Leichnam zu den Füßen der Eltern niederfällt, rufen die Choretiden klagend den Namen des Ikaros aus, der in seinem Fluge der Sonne zu nahe kam. Vor Goethes Augen aber stand eine andere, dem kühnen, doch unreifen Flieger nahe verwandte Sagengestalt, diejenige des Phaëton. Schon Morsch hat in seiner Schrift über 'Goethe und die griechischen Bühnendichter'[1]) auf die Zusammenhänge hingewiesen, die zwischen den eifrigen, durch Gottfried Hermann neu angeregten philologischen Studien des gealterten Dichters und der Ausführung des 'Faust'

[1]) Programm der Berliner Königl. Realschule (1888) S. 53.

Digitized by Google

bestehen. Insbesondere erwähnte er, wenn auch nur mit kurzem Hinweis, die Bedeutung, die Goethes Rekonstruktionsversuche an den Fragmenten des Euripideischen Phaëton für die Gestaltung der Euphorionhandlung gewinnen sollten. 1821 hatte G. Hermann, damals vorwiegend mit Studien über das antike Drama beschäftigt, die Bruchstücke mit kritischen Erläuterungen abgedruckt. Alsbald besorgte der mit Goethe befreundete Philologe Göttling, unter Hinzunahme weiterer Fragmente, eine Übersetzung, auf deren Grundlage Goethe wohl im Laufe des nächsten Jahres nicht bloß den Gang der größtenteils verlorenen Tragödie im ganzen nachzuschaffen, sondern auch einzelne kleinere Partien durch eigene Nachdichtung zu ersetzen versuchte. 1823 erschien dann in seiner Zeitschrift 'Kunst und Altertum'[1]): „Phaëton, Tragödie des Euripides. Versuch einer Wiederherstellung aus Bruchstücken". Derselbe Band brachte auch noch unter dem Titel „Zu Phaëton des Euripides" ein ausgeführteres Szenarium, und im August 1826 kehrte Goethe wieder zu dem Stücke zurück, um gegenüber anderweitigen Vermutungen seine eigene Ansicht von der dichterischen Behandlung der Schlußkatastrophe zu begründen; diese letzte unmittelbare Äußerung zur Sache erschien dann 1827 in derselben Zeitschrift.

Goethe rühmt an dem euripeischen Drama vor allem die Kunst der Konzentration, womit der Tragiker die in den epischen Berichten des Ovid und Nonnus ins Universum sich erweiternde Handlung auf den theatralischen Schauplatz zusammendrängte. Rang er doch selber damals mit dem Problem, die in den ältesten Entwürfen auseinanderfließende Helenahandlung energisch zu konzentrieren, und ein von Morris gefundenes und ihm gehörendes Blatt[2]) zeigt uns einen Versuch, die gesamte Handlung des dritten Aktes zur Wahrung der „Drei Einheiten" auf einen Schauplatz zusammenzudrängen. Von solchem Bestreben konnte er freilich, sobald sich schwere Unbequemlichkeiten ergaben, Abstand nehmen, indem er auf seine früheren Arbeiten über den 'Phaëton' zurückkam; denn gerade hier hatte seine ergänzende Phantasie einen mehrmaligen Szenenwechsel angenommen: das Stück spielt bald im Palaste des Merops, bei Phaëtons Pflegevater, bald am Rastort des Helios. Dem Einheits-

[1]) Zum Folgenden vgl. Weim. Ausg. Bd. 41 B, S. 32 ff., 59 ff., 243 ff.

[2]) Er nennt es in seinen 'Goethestudien' Bd. 1, 2. Aufl., 204: Paralipomenon 164 a. Vgl. unsere Ausgabe (1923) S. 626.

Digitized by Google

bestreben im Hinblick auf die äußere Form entsprach aber auf der anderen Seite Goethes Neigung zur Differenzierung der Gefühlswirkung auf den Zuschauer; er legte viel Nachdruck auf den plötzlichen Umschlag der Stimmungen im Drama, wo mitten unter den Hochzeitsgesängen der ahnungslosen Festversammlung der Leichnam des gestürzten Bräutigams geborgen wird. Der jähe, aber doch durch bange Sorge Fausts vorbereitete Unglücksfall in Goethes Dichtung kann kaum erschütternder wirken.

So wertvoll aber nun die stürmisch-kühne Sinnesart und das tragische Ende des Heldenjünglings für Goethes eigene Dichtung werden mochte, so wenig konnte er das grundlegende Motiv brauchen, wonach Phaëton, der Sohn des Helios und der Klymene, von deren Gemahl Merops aufgezogen wird. Euphorion ist der Sohn Fausts und Helenas; kein Gott hat hier die Hand im Spiele. Dennoch konnte Goethe hier so wenig wie bei dem Homunkulus den natürlichen Verlauf der Dinge gewähren lassen, schon mit Rücksicht auf die Einheit der Zeit, die er zu wahren trachtete; von jeher hatte in Goethes Phantasie der Faustische Knabe die Eigenschaft der Frühreife, der vorschnellen Entwicklung gehabt, und es handelte sich nur um die Schwierigkeit, diese Tatsache den Zuschauern begreiflich und glaubhaft zu machen, sie ihrem Gefühle nahezubringen; er arbeitete nun hier mit einem im antiken Drama durchaus üblichen Motiv, mit der Heranziehung mythologischer Parallelen, die in den Gesängen des Chors vorgetragen werden. Schon in dem mehrfach erwähnten Paralipomenon 166 antwortet der Chor auf den wunderbaren Bericht der selbst erstaunten Phorkyas: „Nennst du ein Wunder das?“ Die folgende Skizze führt diese Antwort schon weiter aus durch den Zusatz: „Chor, Geburt des Merkur“.

Erich Schmidt hat uns gezeigt, wie Goethe für die Durchführung des Themas von dem frühreifen und alsbald nach der Geburt zu lauter Schalkheiten neigenden kleinen Hermes durch Hederichs Lexikon wohl auch auf Lukians Göttergespräche geführt wurde, die er in Wielands Verdeutschung benutzen mochte, und wie er zum Teil geradezu wörtlich diese Quellen für die Aufzählung der kleinen Untaten benutzte, die das Götterkind an den älteren Bewohnern des Olympus, ja selbst an der mit ihm kosenden Aphrodite verübte. Damit ist vieles, aber noch nicht alles erklärt. Die duftig-poetische Schilderung des Ortes der Geburt selbst und der ersten Regungen

Digitized by Google

des Bewußtseins in Euphorion verlangen, soweit sie nicht der freien Phantasie des Dichters entsprungen sind, die Zurückführung auf eine andere Quelle. Nicht völlig entscheidend erscheint mir die Parallele, die Erich Schmidt aus den Bemerkungen Carl Philipp Moritz' im 'Mythologischen Almanach für Damen' (1792) herbeizieht; wir müssen wieder nach Moritzens Quellen fragen. Das Ganze scheint uns auf Anregungen zu weisen, die mit der bildenden Kunst, insbesondere der Landschaftsmalerei zusammenhängen. Und wirklich greifen wir nicht fehl, wenn wir auf Goethes Schrift über die Gemälde des Philostrat zurückgehen, die eben 1818 in 'Kunst und Alterthum' erschienen war. Unter denjenigen Abschnitten dieser antiken Gemäldebeschreibungen, die Goethe genauerer Wiedergabe würdig schienen, befindet sich gerade die 'Geburt des Hermes' [1]) (I, 26). „Auf dem Gipfel des Olymps", heißt es da, „ist Hermes der Schalk geboren. Die Jahreszeiten nahmen ihn auf. Sie sind alle mit gehöriger Schönheit vorgestellt. Sie umwickeln ihn mit Windeln und Binden, welche sie mit den ausgesuchtesten Blumen bestreuen. Die Mutter ruht nebenan auf einem Lager. Sogleich aber hat er sich aus seinen Gewanden heimlich losgemacht und wandelt munter den Olymp hinab. Der Berg freut sich sein und lächelt ihm zu." Diese Schilderung mochte Goethe ins Gedächtnis kommen, als er sich mit Hilfe neuerer Reisebeschreibungen aus Griechenland [2]) die bergig-idyllische Lokalität ausmalte, wo sich Fausts und Helenas Liebesleben abspielt. Wir glauben, die Stelle in den Versen 9645 ff. durchklingen zu hören:

Diesen zierlich und kräftig doch
Kaum geborenen Säugling
Faltet in reinster Windeln Flaum,
Strenget in köstlicher Wickeln Schmuck
Klatschender Wärterinnen Schar
Unvernünftigen Wähnens.
Kräftig und zierlich aber zieht
Schon der Schalk die geschmeidigen,

[1]) Vgl. Weim. Ausgabe Bd. 49 A, S. 71, 111 f.

[2]) Reiche Auszüge aus Dodwell (s. o.) und Gell, Narrative of a journey in the Morea (1823) gibt Erich Schmidt in seinem Kommentar zum zweiten Teil des 'Faust', der mir bei der Ausarbeitung dieser Studie noch nicht vorlag. Vgl. Cottasche Jubiläumsausgabe, Bd. 14, S. 368 f. Daselbst 371 die Beziehung auf Philostrat.

Digitized by Google

Doch elastischen Glieder
Listig heraus, die purpurne,
Ängstlich drückende Schale [1])
Lassend ruhig an seiner Statt;
Gleich dem fertigen Schmetterling,
Der aus starrem Puppenzwang
Flügel entfaltend behendig schlüpft
Sonnedurchstrahlten Äther kühn
Und mutwillig durchflatternd.

Es lag nahe, unter dem Eindruck der philostratischen Stelle Hederichs Artikel 'Merkur' nachzuschlagen, wo denn Goethe jenen ausführlichen Bericht über die Schelmereien des kleinen Gottes fand. Er fand aber dort noch weiterhin einen Hinweis auf den angeblich homerischen Hymnus auf Hermes, und wenngleich die ausführliche mythologische Dichtung ihn in ihrem weiteren Verlaufe weniger interessieren mochte (denn er hatte es eben nur mit dem Kinde Hermes zu tun, und eine ausführliche Schilderung des Rinderdiebstahls lag ihm fern), so gewann er doch gerade da noch einige wichtige Anregungen. In der Übersetzung von Kämmerer, die 1815 erschien und Voß gewidmet ist, finden wir geradezu den Hinweis auf die Grotten Arkadiens:

(V. 1 ff.) Hermes singet die Muse, den Sohn des Zeus und der Maja,
Welcher Kyllene beherrscht und Akardia, herdengesegnet,
Ihn, den unsterblichen Boten, den Bringer des Heils, den die Nymphe
Maja gebar, die Gelockte, zu Zeus in Liebe gesellet,
Sittiger Zucht; doch mied sie der seligen Götter Versammlung.
Tief in die *Grotte* getaucht, in die schattige usw. usw.

(V. 19 f.) Hier, nachdem er entsprang dem unsterblichen Schoße der Mutter.
Lag er in Ruhe nicht lang' in der heiligen Wanne [2]) geborgen
Sondern er stürzte hervor und suchte die Rinder Apollons.

Hier scheinen die Anregungen für jene Schilderung zu liegen, die nun nicht mehr der Chor von der Geburt des Hermes, sondern die Phorkyas von der des Euphorion entwirft. (V. 9586 ff.)

So vernehmt: in diesen Höhlen, diesen *Grotten*, diesen Lauben
Schutz und Schirmung war verliehen, wie idyllischem Liebespaare
Unserm Herrn und unsrer Frauen . . .

[1]) Sollte hier nicht noch eine Erinnerung an irgendein antikes Kunstwerk, etwa eine Gemme mitwirken?

[2]) Gemeint ist eine Korbwiege (ἱερῷ ἐνὶ λίκνῳ); wie Goethe auf die Vorstellung der Muschel kam, läßt sich mit Sicherheit nicht sagen.

Digitized by Google

Schau' ich hin, da springt ein Knabe von der Frauen Schoß zum Manne,
Von dem Vater zu der Mutter; das Gekose, das Getändel,
Töriger Liebe Neckereien, Scherzgeschrei und Lustgejauchze
Wechselnd übertäuben mich.

Im folgenden sind die Worte: „Völlig wie ein kleiner Phöbus" kaum zufällig gesprochen. Goethe hatte augenscheinlich ein Bildwerk vor Augen, das ihm diese Ähnlichkeit nahelegte. Wenn wir bedenken, mit welcher Liebe in der klassischen Walpurgisnacht Chiron von seinem einstigen Schüler Achilleus berichtet, so schlagen wir gern in den von Goethe (gerade auch im Philostratusaufsatz) so oft herangezogenen Herkulanischen Altertümern nach [1]), wo der musikalische Unterricht des jungen Achilleus dargestellt ist. Der Zentaur hat sich auf die Hinterbeine niedergelassen, hält mit der Linken den jungen Helden umschlungen und berührt mit der Rechten mittelst des Plektrons die von dem Jüngling gehaltene Lyra. Dieser steht wirklich vor uns „nackt, ein Genius ohne Flügel", nur daß Euphorion jünger gedacht werden muß und seine Sprünge ihn „faunartig ohne Tierheit" erscheinen lassen, was uns an die zahlreichen Erotenspiele erinnert, die das große Tafelwerk allenthalben bringt. Daher scheinen auch die „Quasten an den Armen und die Binden am Busen" zu rühren, womit der Kleine geschmückt erscheint.

In dem Phaëtondrama des Euripides, wie es sich Goethe rekonstruierte, soll der junge Held nach dem Wunsche seines Pflegevaters mit einer Nymphe vermählt werden, fürchtet aber, seiner göttlichen Herkunft unkundig, eine Herabsetzung an der Seite der himmlischen Gemahlin und wird nun von der Mutter über seinen wahren Vater aufgeklärt. Alsbald eilt er zu diesem und erbittet sich von ihm die verhängnisvolle Gunst, auf einen Tag die Sonnenpferde mit eigener Hand zu lenken. Bei Goethe richtet sich der ungestüme Drang des Knaben, im Verein mit seinem in zierlichem Schmuck des Körpers schnell bekundeten Schönheitssinn, auf die Choretiden, aber auch ihm mißfällt das Werben und Bitten, er greift sich die widerstrebendste unter den Mädchen heraus, um es zu umarmen. Dabei erinnern wir uns dessen, daß auch Hermes als Entführer der Nymphen, als Mädchenräuber und überhaupt als

[1]) Le Pitture antiche d'Ercolano. Nap. 1757 ff., Bd. I, Taf. 8, S. 43.

Digitized by Google

ungestümer Liebeswerber nicht selten von der Kunst dargestellt worden ist; ob der Dichter solche Bildwerke kannte, wie sie Roschers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 1. Band, 2. Abt., S. 2432, erwähnt, wäre erst noch zu untersuchen. Natürlich hat Goethe die antiken Motive frei und durchaus im Sinne seiner eigenen Schöpfung umgebogen; wenn dann die von dem kaum mannbaren Jünglinge mit Gewalt Bedrängte aufflammt und in die Höhe lodert, so mag Goethe bei diesem Motiv, das sich im stürmischen Liebeswerben des Mephistopheles um die Lamien wiederholt, an den alten Zug des Puppenspiels gedacht haben, wo Faust der Helena nacheilt, aber an ihrer Stelle eine ekle Schlange umarmt, die ihm ihren Pestbrodem ins Gesicht bläst — das alte Bild von der vorn liebreizenden, rückwärts widrigen Frau Welt, wie es auch Calderon in seinem Faustischen Drama vom 'Wundertätigen Magus' benutzt hatte. Doch erinnern wir uns auch der Explosion, die erfolgte, als Faust am Kaiserhofe die Geistererscheinungen berühren wollte.

Wenn nun im folgenden Euphorion die Flammen abschüttelt[1]) und aus der Enge ins Weite strebt, wohin ihn die sausenden Winde und die brausenden Wellen locken, so denken wir wieder an Ikaros, der mit den Winden um die Wette fliegen will. Alsbald aber wendet sich der Lebensdrang des Jünglings konkreteren Zielen zu; schnell reifend, nimmt er die Entwicklung seines Vaters vorweg, der nach dem Liebesleben mit Helena neugestärkt in die Welt hinaustritt und dem bedrängten deutschen Kaiser zu Hilfe kommt. Das Motiv des Nationalkrieges wird angeschlagen und setzt ziemlich unvermittelt mit den Worten ein:

Träumt ihr den Friedenstag?
Träume, wer träumen mag.
Krieg! ist das Losungswort.
Sieg! und so klingt es fort.

[1]) Auch hier scheinen noch Reminiszenzen an Philostrat vorzuliegen. Vgl. die Verse 9808 ff.: „Folge mir in leichte Lüfte, Folge mir in starre Grüfte, Hasche das verschwundne Ziel" mit der Schilderung vom Tode der Semele und der Geburt des Dionysos (Philostratos I, 14): „Sie ist schon verschieden und Dionysos inmitten des Feuers geboren. Ihr Bildnis, gleich einem dunklen Schatten, steigt gegen den Himmel; aber der Gottknabe wirft sich aus dem Feuer heraus, und leuchtender als ein Stern verdunkelt er die Glut, daß sie finster und trüb erscheint" usw.

Digitized by Google

Was aber den ungestümen Drang des Knaben nach der Betätigung körperlicher Gewandtheit anlangt, so gibt uns der Schlußruf des Chors „Ikaros, Ikaros" immerhin einen Fingerzeig. Denselben Klageruf läßt in Ovids Metamorphosen (VIII, 231f.) der geängstigte Dädalus erschallen, als sein Sohn in die Fluten hinabstürzt; Goethe kannte nicht bloß die bildliche Darstellung des Ereignisses in den Herkulanischen Altertümern (Band IV, Tafel 63), sondern hat sicherlich auch den Ovid aufgeschlagen, von dessen Benutzung bei der Ergänzung des 'Phaëton' noch zu reden sein wird. Auch finden wir dort die ängstlichen Mahnungen des Vaters an den Sohn, sich hübsch in der Mitte zu halten und weder der Sonne noch dem Wasser sich zu nähern; die andere Situation bedingt natürlich im 'Faust' eine andere Fassung der Mahnungen; auch hier ist der Vater mit dem Emporklimmen des Sohnes einverstanden, warnt ihn aber vor dem Übermaß; auch hier soll die rechte Mitte innegehalten werden, und nicht umsonst wird immer wieder betont, daß Euphorion keine Flügel hat, daß also jeder Flugversuch ihn notwendig stürzen muß. Bezeichnet nun der Knabe nach Goethes eigenem Eingeständnis die Verschmelzung antiker und mittelalterlicher Poesie, in deren Dienst Goethe selber wirkt, so spricht der Dichter damit die Notwendigkeit aus, der nahrungspendenden, festgegründeten Erde auch als Dichter nahe zu bleiben, wie er denn den Verstiegenheiten der Romantiker mit dem harten Urteil begegnete: „Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke."

Natürlich schlug Goethe selber das Herz höher bei dem Gedanken an die Verteidigung Griechenlands, das sich eben damals unter heißen Kämpfen von der türkischen Herrschaft losrang. Hier stellte sich wohl der Zusammenschluß der Vorstellungselemente ein, der zur Gleichsetzung Euphorions mit dem Dichterhelden Lord Byron führte; Erich Schmidt macht die Auffassung des wunderbaren Sohnes als Genius der romantischen Poesie überhaupt von dieser Identifikation abhängig. Wie dem auch sei, „Fausts Sorge um Euphorion ist Goethes Sorge um Byron", der 1823 durch Vermittelung eines reisenden Engländers Grüße mit Goethe austauschte und im Augenblick seiner Abreise zu dem „erhaben-gefährlichen" Werke durch Goethesche Verse geweiht ward. Auf ihn natürlich beziehen sich die andeutenden Worte Goethes im Szenarium: „Man glaubt in dem Toten eine bekannte Gestalt zu erblicken".

Digitized by Google

Was nun aber den Sturz selber anlangt, so müssen wir doch wieder auf antike Quellen der Darstellung zurückgreifen. Betrachten wir zunächst das verderbliche Aufsteigen des Jünglings, so finden wir Goethe in meteorologischen Vorstellungen schwelgen: „Er wirft sich in die Lüfte, die Gewande tragen ihn einen Augenblick, sein Haupt strahlt, ein Lichtschweif zieht nach." Später heißt es dann: „Das Körperliche verschwindet sogleich, die Aureole steigt wie ein Komet zum Himmel auf, Kleid, Mantel und Lyra bleiben liegen." Was den wunderbaren Schmuck der Aureole anlangt, so hat sich Goethe in einem zwischen dem 8. und 15. September 1827 an eine nicht bekannte Adresse gerichteten Briefe[1]) darüber geäußert: „Aureole ist ein im Französischen gebräuchliches Wort, welches den Heiligenschein um die Häupter göttlicher oder vergötterter Personen andeutet. Dieser kommt ringförmig schon auf alten pompejanischen Gemälden um die göttlichen Häupter vor. In den Gräbern der alten Christen fehlen sie nicht; auch Kaiser Konstantin und seine Mutter erinnere ich mich so abgebildet gesehen zu haben. Hierdurch wird auf alle Fälle eine höhere geistige Kraft aus dem Haupte gleichsam emanierend und sichtbar werdend angedeutet; wie denn auch geniale und hoffnungsvolle Kinder durch solche Flammen merkwürdig geworden." Aber es bedurfte doch wohl noch einer besonderen Assoziationshilfe, um gerade dem Euphorion die Aureole zu verschaffen, die sich dann für den Vertreter der romantischen Dichtung so poetisch fruchtbar erwies. Nun polemisiert Goethe in seiner Besprechung der Fragmente des 'Phaëton' ausdrücklich gegen die Behandlung des Stoffes bei Ovid und Nonnus, sicherlich nicht, ohne ihre Darstellung gelesen zu haben. Bei Ovid aber wird (Met. II, 124) geradezu berichtet, wie Helios dem ungestüm drängenden Sohn die Strahlenkrone aufs Haupt setzt (imposuitque comae radios); viel ausführlicher wird dasselbe bei Nonnus (Dionysiaca, Buch 38) behandelt. Hier versucht der Knabe zunächst als Schafhirt seine Kunst und flicht sich, um dem Vater nachzuahmen, aus leuchtenden Blumen eine ähnliche Krone; später aber setzt ihm der Gott die seinige auf, als er die gefährliche Fahrt antritt[2]). Unmöglich wäre freilich auch die unmittelbare Beeinflussung durch die

[1]) Pniower: Goethes Faust (1899), Nr. 555.

[2]) V. 293 f.: ἐῷ δέ μιν ἔστεφε πυρσῷ, ἑπταπόρους ἀκτῖνας ἐπὶ πλοκάμοισιν ἑλίξας. (Koechly.)

Digitized by Google

bildende Kunst nicht. L. Stephani erbringt in seiner Abhandlung über 'Nimbus und Strahlenkranz' (Mém. de l'acad. de St. Petersbourg, Sér. 6, T. IX) zwingende Beweise dafür, daß der Nimbus nicht bloß den siderischen Gottheiten angehörte, sondern in Poesie und Bildnerkunst göttlichen und gottähnlichen Personen überhaupt zuerteilt ward. Goethe mochten diejenigen Beispiele besonders geläufig sein, die Stephani aus Homer beibringt. Hier wird das Leuchten der Waffen bei Diomedes (Il. V, 4 ff.), das des Antlitzes bei Achilleus berichtet (Il. XVIII, 203 ff.; vgl. XIX 372 ff., XXII, 25 ff.); natürlich hat Virgil auch diesen Zug von Homer übernommen und mehrmals benutzt. (Aen. II, 681 ff., VII, 71 ff., 783 ff., X, 270 ff., von Antonius, Lavinia, Turnus, Äneas; Stephani 370 ff.) Stephani gibt aber auch eine große Anzahl von Belegstellen für das Vorkommen des Nimbus und des Strahlenkranzes auf herkulanischen und pompejanischen Wandgemälden, auf Vasen, Münzen, Steinen und in handschriftlichen Miniaturen. Unter anderem wird von Wandgemälden berichtet, wo Zeus und Apollon solche Abzeichen tragen, ohne daß es mir möglich wäre, im einzelnen die Reproduktionen zu vergleichen. Ja, eine Gemme, die früher in Bottaris Besitz war, zeigt Achilleus, der von Chiron im Leierspiel unterrichtet wird, mit einem Strahlenkranze umgeben.

Ausschlaggebend bleibt immerhin für uns die Verleihung des Strahlenkranzes durch Helios an Phaëton, die auch von Stephani (372 f.) als etwas Auffallendes und Bedeutsames eigens erwähnt wird und sicherlich auf Goethe, der den sagenhaften Grundlagen des euripideischen Dramas nachging, einen starken Eindruck machte.

Was nun den Sturz des Euphorion anlangt, so steht Goethe vollends unter dem Banne der Tradition, und zwar zunächst des Euripides. Es ist klar, daß die ganze Helenatragödie auf diese Katastrophe hinarbeitet; für die Art, wie die ähnliche im 'Phaëton' vorbereitet wurde, hatte Goethe viel übrig. „Der Chor spricht von der Gegend, sagt er, und was darin vorgeht, ganz morgendlich. Man hört noch die Nachtigall singen, wobei es höchst wichtig ist, daß ein Hochzeitsgesang mit der Klage einer Mutter um ihren Sohn beginnt.“ [1]) Der Ruf der Nachtigall ist kein guter „Angang“, denn er bedeutet die Klage der Philomele um den toten Itys. Für solche

[1]) Weimarer Ausgabe, Bd., 41 B. S. 37.

Digitized by Google

Vorzeichen war Goethe nicht unempfänglich. Noch am Ende des 'Faust' wird darüber verhandelt (V. 11 410 ff.):

Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll,
Daß niemand weiß, wie er ihn meiden soll.
Wenn auch ein Tag uns klar vernünftig lacht,
In Traumgespinst verwickelt uns die Nacht;
Wir kehren froh von junger Flur zurück,
Ein Vogel krächzt; was krächzt er? Mißgeschick.
Von Aberglauben früh und spät umgarnt:
Es eignet sich, es zeigt sich an, es warnt.
Und so verschüchtert, stehen wir allein.
Die Pforte knarrt, und niemand kommt herein.

Es müßte auffallen, wenn Goethe ein Motiv der alten Dichtung, das so stark auf ihn gewirkt hatte, seinerseits hätte fallen lassen. Tatsächlich nun finden wir ja auch bei ihm den Chorgesang, der aus dem Ruf der Vögel, und zwar im allgemeinen nicht unheilverkündender Vögel, unter den besonderen Umständen, die das Drama bietet, widerwärtiges Geschick herleitet. Ein Nebel enztieht den Choretiden, die sich zur Burg des Faust aufmachen (V. 9088 ff.), den Blick auf den Eurotas und die Schwäne, die ihn bevölkern; plötzlich ertönt aus dem Nebel todverkündender, heiserer Ruf der schönen Vögel, deren Gestalt einst Zeus selbst annahm, als er Helena erzeugte. Der Gesang des Schwans verkündet seinen Tod. (V. 9103 ff.):

Ach daß uns er nur nicht auch,
Statt verheißener Rettung Heil,
Untergang verkünde zuletzt;
Uns, den schwangleichen, lang-
Schön-weißhalsigen, und ach!
Unsrer Schwanerzeugten.
Weh uns, weh, weh!

Von „des melodischen Schwans Lied" war sogar in jenem euripideischen Chorgesange selbst die Rede.

Wenn Euphorion die frische Betätigung seiner Kraft wie ein heiliges, unverkürzbares Recht für sich in Anspruch nimmt, wenn Helena seinem hastigen Liebeswerben mit innerer Freude zusieht, während Faust sich halb ärgerlich abwendet, so fühlen wir uns an ähnliche Motivierungen und Gruppierungen der Personen in Euripides' Drama erinnert, wollen aber die Berührung nicht eben pressen. Doch nicht zu umgehen ist Goethes Beobachtung (S. 41), daß „Euripides nach seiner Weise das Gespräch ins Politische spielt, da Ovid

Digitized by Google

nur menschliche, väterliche, wahrhaft rührende Argumente vorbringt." Auch für Goethe mußte die politische und die für sein Empfinden kaum weit davon abliegende patriotisch-kriegerische Betätigung jugendlich überschäumender Kraft naheliegen. Und wenn sein 'Faust' aus der deutschen Geschichte des Mittelalters Epochen wie die Völkerwanderung und die Kämpfe zwischen Kaiser- und Papsttum künstlerisch epitomiert, warum sollten hier nicht die Befreiungskämpfe der Griechen, in denen genug Zeitgenossen eine Wiederholung der Perserkriege sahen, in die Dichtung mit eingehen?

Goethes eigener Kunst entspricht ferner die keusche, zurückhaltende Art, mit der er den Tod des Jünglings behandelt. Die mehr epische Technik der Bühnenanweisungen muß die knappe Meldung des Chors über „Ikarus'" Schicksal ergänzen. Alles Widerliche wird dem Zuhörer erspart, indem der zerschlagene Körper sofort verschwindet. Auch hier arbeitet Goethe bewußt nach dem antiken Muster. Er rühmt (S. 44) den „lakonischen Hergang" bei Euripides, wo wir „keine Spur merken von jenem Wirrwarr, womit Ovid und Nonnus das Universum zerrütten. Wir denken uns das Phänomen, als wenn mit Donnergepolter ein Meteorstein herabstürzte, in die Erde schlüge und sodann alles gleich wieder vorbei wäre". Auch bei Euripides darf die Feier zunächst nicht gestört werden. Klymene, selbst „vernichtet", sorgt für Fortschaffung der Leiche und die Entfernung der Blutspuren. Ja, Goethe geht weiter als er: die in der Antike üblichen Weherufe des betroffenen Vaters nach der Entdeckung des Unglücks hat er seinen Zuschauern erspart; dafür singt der Chor ein Totenlied auf Lord Byron, das in seiner Art viel stärker „aus der Rolle fällt", als der antike Hochzeitsgesang mit der durch Phaëtons Fall erregten Trauerstimmung kontrastiert.

Mit dem Kommos aber ist Goethes Drama noch nicht zu Ende. Es folgt auf den Hingang der Helena eine Art heiteren Nachspiels: die Elementarwesen der Choretiden vermögen der Herrin nicht, wie die treue Panthalis, in die Unterwelt zu folgen und ihr Geschick zu teilen[1]): sie haben keine Persönlichkeit gehabt, so wenden sie sich der Natur zu, der sie entstammen, und bevölkern Busch und Hain, Berg und Weingarten. Wollen wir das Ganze in seiner dramatischen Bedeutung verstehen, so denken wir wohl an Goethes Beschäftigung mit

[1]) Erich Schmidts Kommentar (S. 376) verweist auf Fouqués Undine und ihre Lehre von den seelenlosen Elementargeistern.

Digitized by Google

Gottfried Hermanns Untersuchung über den Zusammenhang der antiken Dramen. Hat doch der Dichter eine Programmschrift seines Freundes über 'Die tragischen Tetralogien der Griechen' (1819) selber in 'Kunst und Alterthum' (1823) rühmend angezeigt und anstatt der früher von ihm angenommenen Steigerungen schrecklicher Folgen ins Ungeheure durch die einzelnen Stücke hindurch den freieren Wechsel der Stimmungen anerkennen lernen. „In diesem Sinne mußte nun das erste Stück groß und für den ganzen Menschen staunenswürdig sein; das zweite durch Chor und Gesang Sinne, Gefühl und Geist erheben und ergötzen; das dritte darauf durch Äußerlichkeiten, Pracht und Drang aufreizen und entzücken, da denn das letzte zu freudiger Entlassung so heiter, munter und verwegen sein durfte, als es nur wollte.“ [1]) Goethe war durchaus nicht gewillt, sich sklavisch an diese Einteilung und Entwicklung zu binden, fand es vielmehr an Schillers 'Wallenstein' etwa „der Empfindungsweise neuerer Tage gemäß, das lustige heitere Satyrspiel vorauszubringen“. Aber in seiner eigenen Anlage der 'Helena' sehen wir doch auch die Stimmung rhythmisch abwechseln; das Ganze setzt, seitdem überhaupt Helena dem Dichter die Verkörperung antiken Heroentums und nicht mehr die männerlüsterne Hellenin ist, würdig und groß, mit wuchtigen, innerlichen Motiven ein; die Handlung geht mit der Verwandlung der Szenerie in die mittelalterliche Burg mehr auf starke sinnfällige Reize aus, so daß der Zuschauer auf den Genuß des idyllischen arkadischen Liebeslebens Fausts vorbereitet wird; aber die reine Stimmung kann dem modernen Dramatiker schon um seines Zweckes willen nicht behagen, da er Faust nirgends träge Lebensfreude genießen lassen darf; schon umflattert bange Sorge sein Haupt, und das Euphorionsdrama endet mit starker Erschütterung. Dann aber wendet sich Goethe den Nebenfiguren, dem Chore zu, um uns selber den lindernden Trank des Vergessens einzuschenken und uns über Fausts Trennungsschmerz hinwegzutäuschen.

Man könnte nun die Anregung zu diesem köstlichen, aber doch nicht ohne weiteres naheliegenden Motiv in der bangen Frage des euripideischen Chors (S. 46) finden:

O wehe, weh mir Armen! Wohin eilt
Mein beflügelter Fuß? Wohin?
Zum Äther auf? Soll ich in dunklem Schacht
Der Erde mich bergen?

[1]) Werke Bd. 41 B, S. 66.

Digitized by Google

Aber viel näher liegt doch hier, was die anderen antiken Quellen zur Phaëtonsage uns bieten. Bei Ovid (Met. II, 340 ff.) klagen die Töchter des Sonnengottes, die Heliaden, so lange um den geschwundenen Bruder, bis sie endlich in Bäume verwandelt werden, deren Gezweige Tränen entströmen, woraus die Sonne Bernstein bildet. Noch näher aber scheint Goethe doch die anschauliche Schilderung der gleichen Szene (Phaëtons Tod) in Philostrats Gemälden (I, 11) zu stehen. Da heißt es (nach Lindaus Übersetzung): „Der Jüngling stürzt vom Sitze und ist im Herunterfallen begriffen. Sein Haar ist voller Flammen, und in Dampf erstickt ist seine Brust ... Die da lieblich sich aufblasenden Schwäne werden auf den Jüngling einen Gesang erheben ... Es haben nämlich diese Vögel die Eigenheit, daß sie zuzeiten ihre Stimme ertönen lassen wie ein Flötenspiel. Die Weibchen dort am Ufer, welche noch nicht ganz Bäume sind, sollen als Töchter des Sonnengottes um des Bruders willen verwandelt und zu Bäumen geworden sein und Tränen vergießen. Auch das Gemälde hat davon Kunde. Denn indem es ihre Zehen Wurzeln treiben läßt, sind sie bis zum Nabel hinauf schon Baumstämme; die Hände können sich des Zweigens nicht erwehren. Was für ein Haarlaub — alles pappelartig. Was für Tränen, wie golden — und das Überfluten in den Augenwinkeln überstrahlt die lichten Augensterne und zieht gleichsam einen Lichtstrahl: was davon auf die Wangen trifft, wirft ein Geflimmer auf das dortige Rot. Was auf die Brust hinabtropft, ist schon Gold usw." Unter den „langgestreckten Pappeln" der Asphodeloswiesen in der Unterwelt mögen die Choretiden der Helena nicht wandeln. So werden sie denn selber verwandelt und „gehören den Elementen an". Wie genau sich Goethe zunächst im einzelnen an das antike Vorbild hielt, zeigen die Zeilen:

Wir in dieser tausend Äste Flüsterzittern, Säuselschweben
Reizen tändelnd, locken leise wurzelauf des Lebens Quellen
Nach den Zweigen; bald mit Blättern, bald mit Blüten überschwenglich
Zerren wir die Flatterhaare frei zu luftigem Gedeihn.

Natürlich verwandeln sich die Mädchen nicht in Pappeln, wie bei Ovid, sondern sie beleben die Bäume als Baumgeister, von denen das Altertum zu reden wußte. Damit kommt Goethe auf ein eigenes Kapitel der antiken Mythologie, auf die Lehre von den Nymphen. Haben wir es bei der ersten Gruppe mit Dryaden zu tun, so fügt er dazu im folgenden Berg- und Wassergeister, also, wie ihm Hederich

Digitized by Google

unter „Nymphae" des weiteren sagen konnte, Oreaden und Potamiden; ebendort aber fand er auch die Angabe: „sie (die Nymphen) waren hier nächst Ammen des Bacchi, Göttinnen der Hirten, Jungfrauen, tanzten mit dem Pan auf dem Berge, oder erwiesen sich doch sonst sehr lustig, gaben einen angenehmen Geruch von sich, beschützten Vieh und Tiere und schafften mit dem Baccho und der Cerere den Menschen ihren Unterhalt". Eine besondere Gruppe von Weinbergnymphen mit eigenem Namen konnte Goethe bei Hederich nicht finden [1]), aber die Beziehungen auf Dionysos gaben ihm sehr erwünschte Gelegenheit, das Ganze nun wirklich nach Art eines antiken Satyrspiels mit heiterem Tanze zu Ehren des Weingottes enden zu lassen. So wirken stoffliche und formelle Elemente zum Abschluß der Dichtung ineinander. Gerade diese Beziehung auf die Quellen aber hilft uns die Streitfrage entscheiden, die in den Auseinandersetzungen zwischen Gerber und V. Valentin in den „Modern Language Notes" über die Natur des Homunkulus auch bezüglich der Choretiden aufgeworfen ward. Hier ist Gerber ganz entschieden im Rechte, wenn er die Mädchen sich verwandeln läßt in „spirits of the trees, the mountain springs, the brooks and the rivers, that are to preside over the material parts of these things"; gerade für Goethe, der mit Herder in den belebenden Prinzipien der Pflanzen und der Tiere die älteren Brüder des Menschen sieht, stimmt das genau; diese Choretiden hatten zwar menschliche Gestalt angenommen, waren aber damit so wenig Menschen geworden wie die das Menschenleben nachäffenden Geister in der 'Walpurgisnacht', die unter dem Fluche des ewig Unzulänglichen stehen. Ebenso muß ja Homunkulus die ganze Stufe der organischen Lebewesen von unten an durchlaufen, wenn er beim Menschen ankommen will (was freilich Valentin nicht zugeben mag); auch seine Phiole zerschellt aber zunächst am Wagen der Galatee, auch sein reales Dasein wird beim Elementaren beginnen müssen. So entspricht dies Schicksal der Choretiden nur ihrem Wesen; sie haben keine vernünftige, individuelle Seele, sie kennen nicht die höchste Beseligung des Menschen durch die Verleihung der wenn auch zu Leiden bestimmten Persönlichkeit. Ganz verworren vollends ist Valentins Erklärung [2]): „Die

[1]) Creuzer freilich nennt in seiner 'Symbolik', die Erich Schmidts Kommentar (S. 377) zitiert, die weinkelternden Lenae „gleichsam Nymphen des süßen, lockenden, oft auch aufbrausenden Mostes". [2]) A. a. O. Bd. 13, S. 443.

Digitized by Google

Dryaden, Najaden, Oreaden, die Gerber aus der griechischen Mythologie vorschweben, sind individuelle Wesen. Aber gerade das Individuelle wird aufgegeben, und das Hexenspiel der griechischen Mythologie mit ihrer persönlichen Auffassung muß ferngehalten werden." Das ist geradezu unbegreiflich; die antiken Nymphen sind so wenig wie Goethes Choretiden „individuell"; Valentin verwechselt hier Belebtheit und sinnliches Empfindungs-, auch Denkvermögen, vor allem das, was Aristoteles unter der animalisch-sensitiven Seele zusammenfassen würde, mit der eigentlichen, persönlichen Menschennatur, zwischen welchen beiden Arten der Verkörperung Goethe sehr wohl zu unterscheiden wußte.

Helena besitzt diese individuelle Seele; war sie einmal lebendig, so kann sie nicht wieder verlorengehen. Aber sie haust drunten bei Proserpina, und von ihr muß sie Faust erbitten, damit sie Leben erhalte; das ist das Mittel, nicht die höchst mechanische Art einer Verkörperung des Homunkulus, die Valentin mit unleugbarem Scharfsinn, aber ebenso unleugbarer Voreingenommenheit wahrscheinlich zu machen suchte [1]). Dennoch kann sie nicht dauernd mit Faust vereint bleiben. Ihr fehlt doch eigentlich dasjenige, was in Goethes Sinn erst das wahre Leben des Menschen ausmacht, das ewige Streben. Helena ist im Grunde während der ganzen Handlung mehr passiv, sie duldet mehr, als sie handelt. Anders schon Euphorion, der Sohn, den Faust mit ihr gezeugt hat. Auch er gehört ja der Unterwelt an, sein Körperliches verschwindet beim Tode so gut wie dasjenige der Helena, denn es handelt sich bloß um einen Scheinleib. Von ihr bleiben nur Kleid und Schleier übrig, aber sie genügen, um Faust in die Lüfte emporzutragen, wie uns die äußeren Hüllen des antiken Geistes genügen, um uns „über alles Gemeine rasch am Äther hinzutragen."

Nun ist wohl zu bemerken, daß von Euphorion etwas mehr übrigbleibt, nämlich jene Aureole, über deren mythologische Beziehungen wir oben gesprochen haben. Sie steigt wie ein Komet zum Himmel, und auf ihre Wichtigkeit deutet Mephistopheles später mit den Worten hin: „Die Flamme freilich ist verschwunden, doch ist mir um die Welt nicht leid" (9956). Verlischt die Flamme, hier natürlich die Poesie, so bleiben den Poetastern doch die Exuvien, um die sie

[1]) Vgl. meine Besprechung im Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Bd. 24, Sp. 85 ff.

Digitized by Google

sich reißen mögen, wie nach Jean Paul ihnen Schillers Prophetenmantel zum Opfer fiel. Die Flamme hat Euphorion wohl kaum von Helena geerbt, sondern von Faust, und so wird nun die Aureole doch wohl zum Symbol dessen, was Euphorion mit seinem Vater teilt: des ewig unermüdeten Strebens nach hohen, unerreichbaren, zunächst nicht mit Händen zu greifenden Zielen, der höchsten Aktivität der Phantasie — eben jener Phantasie, die später dem geblendeten Faust das innere Auge öffnet und ihn dahin emporhebt, wo Euphorions Unsterbliches entschwunden ist. Auch hier bewährt sich der Sohn als Führer des Vaters, der nun seinerseits das rechte Ziel „auf schwerem Sinnenpfade" suchen muß.

Natürlich ist Euphorion das Geschöpf Fausts, und dennoch ist er ein Geist, einer von denen, die im zweiten Teil Faust für seine Zwecke zu benutzen weiß; und es wäre gar nicht undenkbar, daß Goethe an eine Wiedererzeugung jenes Sohnes der Helena und des Achilleus dachte, der bei der früheren Wiederbelebung der Heroine auf der Insel Leuke geboren wurde; wie dem auch sei, was Euphorion zu Euphorion macht, zum Vertreter der Poesie und weiterhin der romantischen Weltbetrachtung, die ihr phantastisches Streben auch auf das Leben auszudehnen sucht, die zwischen Wahrheit und Schein nicht mehr scheiden will, das hat er von Faust, dessen Entelechie sich also auf ihn vererbt. Erst dadurch wird der Geist zu einer Persönlichkeit, die Faust gegenüber ebenso starke Selbständigkeit behauptet wie der Schatten der Helena, der von Proserpina losgebeten worden ist; solange er Euphorion ist, kann ihn Faust so wenig zwingen wie ein Mensch den Willen des anderen; solange er freilich Dämon war, hatte Faust volle Gewalt über ihn.

Und er war einmal Dämon. Wir müssen noch kurz jener bekannten Äußerung Goethes über den „Knaben Lenker" in der Mummenschanz des ersten Aktes nach Eckermanns Bericht gedenken: „Der Knabe Lenker ist Euphorion", sagte Goethe[1]). — — — „Wie kann aber dieser, fragte ich, schon hier im Karneval erscheinen, da er doch erst im dritten Akt geboren wird?" — — — „Der Euphorion", antwortete Goethe, „ist kein menschliches, sondern nur ein allegorisches Wesen. Es ist in ihm die *Poesie* personifiziert, die an keine Zeit, an keinen Ort und an keine Person gebunden ist. Derselbige Geist, dem es später beliebt, Euphorion zu sein, erscheint

[1]) Pniower: Goethes Faust, S. 239.

Digitized by Google

jetzt als Knabe Lenker, und er ist darin den Gespenstern ähnlich, die überall gegenwärtig sind und zu jeder Stunde hervortreten können."

Nun benutzt ja Faust ganz offenbar in den später ausgeführten Teilen der Dichtung die Geister niemals zu gemeinen Zwecken sinnlicher Lust, sondern stets zur Erreichung höherer Ziele; so dient die Mummenschanz dazu, dem Kaiser und seinem Hofe ein Bild des Lebens vom höchsten Standpunkt aus vorzuführen und ihn dadurch zu freierer, edlerer Lebensauffassung zu erziehen, was freilich sehr schlecht gelingt. Als Gott des Reichtums naht Faust dem Kaiser und bietet die Mittel zur Befriedigung jedes sinnlichen Wunsches; aber als Gott kann er keine Freude haben am täppischen Zugreifen und viehischen Behagen; so erscheint er denn im engsten Bunde mit dem Knaben Lenker, dem Geist der Poesie, der die ästhetische Adelung der Sinnlichkeit andeutet; das Ganze erscheint fast wie eine unbewußte Huldigung an die Manen des „großen Freundes", des Propheten der „ästhetischen Erziehung der Menschheit".

Goethe hat auch hier, wie so oft, befruchtende Anregungen für seine Phantasie von der bildenden Kunst empfangen. Aber so wenig wie Morris [1]) kann ich mich mit Wickhoffs sonst so verdienstlichen und fördernden Ausführungen [2]) einverstanden erklären, der an Maximilians Liebhaberei für Mummerei erinnert. Freilich sollte in der ältesten, noch historisch-realistischen Phase der Faustdichtung der Held an den Hof des Kaisers Maximilian geführt werden; doch ist, wo der Knabe Lenker vor Goethes Auge erscheint, auch davon keine Rede mehr. Noch weniger möchte ich an Entlehnungen bei der altdeutschen Kunst denken, etwa mit Wickhoff an den „Triumphzug Maximilians, den der Kaiser hatte in Holz schneiden lassen". Die Ähnlichkeiten sind wirklich sehr unbedeutender Art: „Hier wie dort eine Reihe philosophischer Schauwagen, die von einem Herold eingeführt werden. Daß der Triumphzug Maximilians wirklich die erste Anregung gab, wird durch die Knäblein zur Gewißheit, die, in flatternden Kleidern auf märchenhaften Tieren sitzend, die Wagen lenken. Sie waren das direkte Vorbild für den Knaben Lenker". Zunächst handelt es sich im 'Faust' nicht um mehrere von Knäblein gelenkte Schauwagen, und dann steht der Knabe als Lenker

[1]) Goethe-Studien Bd. 1, 2. Aufl., S. 125 f.

[2]) Jahreshefte des österreich. archäolog. Instituts Bd. 1, S. 119.

Digitized by Google

nur in Beziehung zu Plutus-Faust, dem er dient, und ist ein Wesen eigener Art, dem Herold unverständlich.

Eher verfängt Franckes Deutung der fast weiblichen Erscheinung des Jünglings (denn das ist der Lenker mehr als ein Knabe); er verweist auf Goethes Erklärung des „Triumphes Cäsars" von Mantegna, wo eine Figur des Festzuges folgendermaßen geschildert wird: „Ein wohlbehaglicher, hübscher Jüngling in langer, fast weiblicher Kleidung singt zur Leier und scheint dabei zu springen und zu gestikulieren". Eine Beziehung auf den Knaben Lenker, den der Herold „ein Mädchen schelten möchte", scheint um so näher zu liegen, als Mantegnas Konzeptionen ganz sicher auf die Hauptgruppe der Mummenschanz, den Aufzug der Viktoria eingewirkt haben [1]), die freilich im Kerne wiederum durch eine italienische Triumphdichtung veranlaßt ist [2]). Aber ein Blick auf Mantegnas Bild [3]) zeigt zur Genüge, daß wir es hier durchaus nicht mit einer Kleidung zu tun haben, wovon die Worte des Herolds gelten dürften:

> Und welch ein zierliches Gewand
> Fließt dir von Schultern zu den Socken
> Mit Purpursaum und Glitzertand!

Er trägt vielmehr dasselbe lange Gewand, das einige der folgenden Soldaten unter ihrer schweren Rüstung tragen, und noch weniger kann etwa von dem Knaben Lenker gelten, was Goethe von jenem Leierspieler berichtet: „Ein solcher durfte beim Triumphzug nicht fehlen; sein Geschäft war, sich seltsam zu gebärden, neckische Lieder zu singen, die Überwundenen frevelhaft zu verspotten." Ganz richtig erklät Morris (126), daß bei dem italienischen Maler sowohl als bei dem deutschen Dichter der in der antiken Skulptur herausgebildete Typus des Apollo Citharoedus nachwirkt; vielleicht könnte man sogar sagen, daß Goethe diesen Typus in den Lyraspieler hineininterpretiert, denn ihm stand er ja, wie wir schon wissen, deutlich vor Augen. Die Darstellung des Apollon, die unter anderem

[1]) Studies and Notes in Philol. and Liter. (Harvard-Univ.) 1892. 125 ff.

[2]) Wickhoff a. a. O. S. 119, dazu jetzt E. Schmidt. Übrigens sind Elefanten auf dionysischen Darstellungen des Altertums nicht selten.

[3]) Der betreffende Teil ist z. B. reproduziert in Fähs Geschichte der bildenden Künste, Freiburg 1903, 542, Bild 643.

Digitized by Google

bei Visconti [1]) reproduziert ist, macht wirklich einen durchaus mädchenhaften Eindruck bis in die Gesichtsbildung hinein, und daß Euphorion einst „völlig, wie ein kleiner Phöbus" erschien, ist ja schon bekannt. So brauchen wir denn auch für den „Knaben Lenker" nicht weit zu gehen. Nackte Eroten, die alle möglichen Athletenkünste nachahmen und insbesondere von Rennwagen aus Pferde, Schwäne, Heuschrecken usw. lenken, finden sich mannigfach auf Reliefs und in allen größeren Sammlungen geschnittener Steine; sie fand Goethe entweder bei Visconti [2]) in ganzen Scharen, oft prächtige Gespanne regierend, oder in den Herkulanischen Altertümern. Auch Bouillons Werk zeigte auf einer Tafel, die ein Bacchanal schildert und unter anderem Silen auf einem Esel reitend vorführt, also vielleicht dem Schilderer dionysischer Freuden am Schluß der Helena nicht unbekannt war, wagenlenkende Eroten [3]). Natürlich wirkt der Lenker bei Goethe nicht komisch, sondern als eine ernste und würdige Verkörperung der allesbeglückenden und das gemeine sinnliche Leben übergoldenden Poesie.

[1]) Museo Pioclementino, Band I, Tafel 15.

[2]) Ebenda Band V, Tafel 38 ff.

[3]) Band III, Tafel 8. Das scheint noch näher zu liegen als Creuzers Berichte, auf die Erich Schmidts Kommentar S. 377 hinweist.

Digitized by Google

Fausts Gang zu den Müttern.[1]

(1924)

Die Szene „Finstere Galerie" gehört zu den schwierigsten Stellen der ganzen Faustdichtung. Man wird ihrer wahren Meinung und ihrer Bedeutung innerhalb des künstlerischen Organismus des ganzen Werkes auch nicht gerecht, wenn man sie aus ihrem Zusammenhange reißt, zu den einzelnen Vorstellungen, Bildern und Wendungen Parallelen in der Weltliteratur und in der Philosophie aufspürt und dann Goethes Dichtung mehr oder weniger im Lichte der so „herangezogenen" Vergleichsstellen „erklärt". Manches kann auf diese Weise zur schärferen Erfassung der stofflichen Motive und der einzelnen sprachlichen Ausdrücke beigebracht werden, aber der Gehalt und die innere Form des Auftritts, die seine äußere Gestaltung bis in alle Einzelheiten bestimmen, und unter deren Einwirkung der Dichter auch, zumeist auf assoziativem Wege, aus seiner Lektüre und aus seinem Wissen die Elemente der Darstellung zusammenraffte, sie wollen durchaus vom Ganzen her verstanden werden.

Auch die Entstehungsgeschichte des Werkes kann uns nicht alles sagen, aber sie kann uns wenigstens auf den rechten Weg weisen. Unmittelbar verraten uns die Paralipomena und die Entwürfe freilich in diesem Falle so gut wie nichts. Ein paar Verse sind skizzenhaft überliefert, die sich besonders mit dem Motiv des Schlüssels beschäftigen[2]), und das bekannte Dokument, worin Goethe im Jahre 1824 den Fortgang der Handlung erzählte[3]), wie er ihn angeblich schon in seiner Jugend geplant habe, enthält nur den Satz: „Faust entfernt sich der Vorbereitungen wegen."

Um so weiter helfen uns Erwägungen über die Stellung der Szene im Gange des Ganzen, wie er bei der Wiederaufnahme der Arbeit am Faust, seit 1797, dem Dichter schon in seinen Grundzügen vor-

[1]) Zuerst erschienen in der Festschrift für Oskar Walzel: „Vom Geiste neuer Literaturforschung". (Wildpark-Potsdam 1924), S. 49 ff.

[2]) In meiner Ausgabe des 'Faust' (Leipzig, Bibliographisches Institut 1924), S. 512, Paralipomena 100 ff. (bei Erich Schmidt 118 ff.).

[3]) Ebenda, S. 496 ff., Paralipomenon 49 (bei Erich Schmidt 63).

Digitized by Google

schwebte. Damals wird Goethe jenes „erste Paralipomenon" niedergeschrieben haben, worin er am Schluß die beiden Teile des Ganzen gegeneinander stellt:

„Lebensgenuß der Person von außen gesehen in der Dumpfheit Leidenschaft, 1. Teil.
Tatengenuß nach außen und Genuß mit Bewußtsein Schönheit, 2. Teil.
Schöpfungsgenuß von innen Epilog im Chaos auf dem Wege zur Hölle."

Tatengenuß und bewußter Schönheitsgenuß sind also im zweiten Teil auf das innigste miteinander verbunden, d. h., um mit dem alten, von jeher ins Auge gefaßten Motiv zu rechnen, Kaiser- und Helena-Handlung gehören eng zusammen; dies Verhältnis ist, je weiter die Dichtung fortschritt, je umfassender der Lebensblick des Dichters wurde, immer inniger, bedeutsamer und fruchtbarer geworden. Von dem Hof des Kaisers flüchtet Faust in Helenas Reich, von ihr kehrt er als ein anderer, durch die Schau der höchsten Schönheit Geläuterter und Vertiefter zum Kaiser zurück, um dann endlich sein eigenstes Lebensziel ins Auge zu fassen. Voraussetzung seiner persönlichen Vereinigung mit Helena ist ihre Beschwörung vor dem Kaiser, wobei der Held von unbezwinglicher Sehnsucht nach dem Vollgenuß der „einmal erkannten Schönheit" ergriffen wird. So erscheint die Beschwörungsszene als ein Wendepunkt von der höchsten Bedeutung für die Fausthandlung als Ganzes. Als solcher muß er dramatisch hervorgehoben, d. h. mit einer innerlich bewegten Szene gebührend eingeleitet und ins rechte Licht gerückt werden. Dazu eben dient die Szene „Finstere Galerie".

Die Beschwörung der Helena ist nun kein Taschenspielerkunststückchen mehr, wie ihr Vollbesitz keine Gefälligkeit ist, die Mephistopheles seinem Gefährten spenden könnte. So war es freilich in der alten Sage dargestellt. Bei Goethe dient gerade die Helenahandlung in ihren verschiedenen Stadien dazu, Faust aus der erniedrigenden Abhängigkeit von seinem höllischen Diener zu erlösen, ihn als Menschen von hohem Range auf eigene Füße zu stellen. Denn auf die menschliche Bedeutsamkeit Fausts kommt ja hier alles an. Die ganze Handlung des zweiten Teiles, also auch unsere Szene, will unter diesem Gesichtspunkt begriffen werden. Faust, wie ihn Goethe jetzt

Digitized by Google

erfaßt, ist kein dramatischer Held gewöhnlichen Schlages mehr, dessen Handeln und Leiden sich in menschlichen Grenzen, innerhalb eines phantasiemäßig abgegrenzten, doch immer noch nach irdisch-empirischer Analogie vorstellbaren Raumes in einer unseren Menschenbegriffen noch als meßbar erscheinenden (wenn auch nicht nachgemessenen) Zeit abspielte; wobei ein Teil der Handlung nach den Gesetzen der Kausalität in klar überschaubarer Weise aus dem anderen abzuleiten wäre, und wo alles zwar seine symbolische Bedeutung für den Menschen überhaupt und besonders für die gesteigerte Person des Zuschauers hätte, aber dennoch sich in den Grenzen einer Individualität von unserem Schlage, nur von viel größeren Ausmaßen entfaltete. Nichts von alledem! Zeit und Raum sind traumhaft behandelt: wir wissen von einem Vorher und Nachher, von einem Gleichzeitigen und Weitabliegenden, von örtlicher Nähe und Ferne, von Zuordnungen, bei denen auch die Kategorie der Kausalität gelegentlich mitschwingt, aber das eigentliche Ordnungsprinzip der Massen ist ein ganz anderes. Wir haben, wenn wir denn doch einmal literarhistorische Vergleiche anwenden wollen, eine „mimische Hypothese" von allergrößtem Stil vor uns [1]), die Szene auf Szene an lockerem Faden aneinanderreiht; jede mit eigenen Ausdruckswerten und besonderen Darstellungsmitteln, die denn auch wohl für sich genommen werden wollen, alle aber herumbewegt um die überragende Gestalt eines Helden, dessen Bild sich Schritt für Schritt immer stärker, immer leuchtender und ausgiebiger, immer beziehungsreicher unserer Seele einprägt. An ihm nehmen wir auch eine allmähliche Entwicklung wahr, die sich irgendwie in der Zeit abspielt, deren Fortschritte aber nicht an der Aufeinanderfolge der Zeitmomente innerhalb der einzelenen Bühnenszenen oder an deren zeitlichem Verhältnis gemessen werden können. Immer wieder werden wir aus dem empirischen Zusammenhange herausgerissen und auf die allgemein-menschliche Bedeutsamkeit des Helden und seiner Schicksale hingewiesen. Unzählige Motive der Welt- und Kulturgeschichte werden angeschlagen, die für uns bedeutsame Situationen oder entscheidende Wendungen in der Entwicklung des Menschengeschlechtes bezeichnen; aber sie werden nicht als tatsächliche Vorgänge der Historie gewertet und verarbeitet, sondern eben in ihrem letzten.

[1]) Vgl. zum folgenden meinen Aufsatz: 'Goethes Faust. Der Tragödie zweiter Teil.' German.-Roman. S. 388 ff. des vorliegenden Bandes.

Digitized by Google

gewissermaßen übergeschichtlichen Sinne: es sind Wendungen, die einmal vorkommen mußten, und bei denen es Goethe und seinen Zuschauern mehr zufällig erscheint, daß sie in dieser oder jener Epoche der Weltgeschichte auftraten. Von daher bekommen sie eine gewisse Lokalfarbe, aber der Dichtung dienen sie eben nur mit ihrem wesentlichen Gehalt. Daß die besonderen Farben der einzelnen Geschehnisse zu derjenigen der Fausthandlung als solcher (die ja auch nicht „realistisch" behandelt ist) in Gegensatz treten, ist gewiß, und dieser Gegensatz wird auch wohl einmal betont, wie bei der Bekanntschaft zwischen Faust und Helena. Aber von entscheidender Bedeutung ist er nicht. Was Helena mitbringt, ist nicht das alte Griechenland als historischer Tatbestand, sondern ein Komplex seelischer Wirkungen; vor allem aber stellt Helena selbst menschliche Energien dar, wie sie in dieser besonderen Richtung und dieser hinreißenden Gewalt bisher nur im Griechentum gewirkt haben, und wie sie auch Faust eben nur „auf klassischem Boden" wiederfinden, d. h. nur durch die innigste Versenkung in die griechische Welt ergreifen und sich einverleiben kann.

Aber das Griechentum an sich fesselt ihn nicht; es lockt seine Seele erst allmählich und dann mit unwiderstehlicher Gewalt, als er fühlt, was es in dieser Welt zu erringen gilt. Erst muß die „Gestalt" der griechischen Helena vor seine Augen hintreten und ihn mit magischer Gewalt ergreifen, ehe er für den klassischen Boden reif geworden ist. Dumpf und unbestimmt lebt zunächst in seiner Seele eine Ahnung davon, daß der Genuß der Schönheit mit dem der Herrschaft verbunden sein, daß die eine erst der anderen ihre volle Weihe erteilen könne. In dem Aufzuge des Pluto mit dem Knaben Lenker in der Mummenschanz hat Faust in mehr spielerischer Art diesem Gedanken Ausdruck verliehen, der ihn eben gestreift hat, ohne seine Seele bis ins tiefste aufzuwühlen. Von außen her wird nun die Aufgabe an ihn herangetragen, das höchste Wunschbild männlicher und weiblicher Form (die Schönheit in ihrer notwendigen empirischen Zwiegestaltung nach W. v. Humboldt und Schiller) vor den Augen des Kaisers darzustellen. Bei dieser Aufgabe handelt es sich wieder nur um ein Spiel, um eine äußerliche, höchste Übersteigerung des Angenehmen, des unmittelbar Sinnlich-Wohlgefälligen, vielleicht auch Erotisch-Reizvollen. Viel anders wird Fausts Darstellung nachher von den Zuschauern auch nicht bewertet. Es klingt gerade, als

Digitized by Google

ob die Hofgesellschaft sich über das Meisterwerk eines großen Künstlers unterhielte, von dessen innerstem Erglühen auch nicht ein Funke diese toten Massen berührt hat. Aber gerade damit haben wir den entscheidenden Punkt des ganzen Motivs berührt. Wie ein Fürst, der für seine Gemäldegalerie bei einem genialen Künstler ein Bild bestellt, von dem er nichts anderes sich erwartet und nichts anderes haben kann als einen flüchtigen Sinnenkitzel, so kommandiert der Kaiser die Erscheinungen von Paris und Helena. Und wie der echte Künstler, der solchen Auftrag übernimmt, ihn nur dann ausführen kann, wenn er dadurch bis ins Innerste berührt, aufgewühlt, seinem empirischen Ich entfremdet, an die Grenzen der Welt geführt und endlich der selig-beglückenden Schau gewürdigt wird; wie er dann die Sphäre der visionären Wahrnehmung verlassen, „die Schöpfung seiner regen Brust", das Gebilde seines Künstlertraumes mit Selbstüberwindung in die Bereiche des kritischen Kunstverstandes überführen und versuchen muß, im konkreten Material festzuhalten, was von seiner lebendigen Inspiration noch zu retten ist, und wie er endlich sein Heiligtum der Welt darbietet, daß sie ihr Spiel damit treibe — so muß Faust alle Phasen bis zur stärksten Selbstentäußerung und wiederum bis zur peinlichsten Fremdheit innerhalb der ihm gewohnten Welt durchlaufen, um des inneren Anblickes der höchsten Schönheit gewürdigt zu werden.

Es handelt sich also bei Fausts „Gang zu den Müttern" durchaus nicht um irgendeinen intellektuellen Vorgang, etwa um die Besinnung der Seele auf die platonischen Ideen der historisch-sagenhaften Gestalten von Paris und Helena in ihrer reinsten Form — was wäre damit gewonnen? Niemand in der Zuschauerschaft fragt auch nach der geschichtlichen oder archäologischen „Richtigkeit", nach der Tatsächlichkeit der Vorgänge; ihnen genügt es, Dichtergebilde in ihrer vollen poetischen Existenz vor sich zu sehen. Wenn sie sie dann doch wieder philiströs genug als Tatsächlichkeiten nach ihrem Kanon beurteilen, so verschwatzen sie sich den Segen des Kunsterlebnisses genau so, als wenn sie vor dem Gemälde eines Rubens stünden und durch seine Frauengestalten „fleischlich" erregt würden.

Um ein Kunsterlebnis handelt es sich hier. Nur schafft Faust nicht in Marmor und Farbe, nicht in Ton und Wort, er wirkt auch nicht durch die Übertragung seiner Phantasiegebilde auf künstlerische

Digitized by Google

Menschen, die eine „Rolle" spielen. Seine Darsteller, so müssen wir die Geisterszene doch wohl deuten, sind eben Geister, die Mephistopheles zur Verfügung gestellt hat. Die Gestalt in der sie auftreten, die Rolle, die sie durchführen, ist freilich Fausts Werk, aber dies Werk wird hier nicht verkörperlicht wie ein echtes Drama durch die Personen der Darsteller. Es handelt sich ja auch nicht um ein konkretes Kunstwerk, das sich vor uns abspielen soll, etwa wie ein „Drama im Drama" nach Art der Romantiker. Wie nachher im Helenaakt und weiter in der Kaiserhandlung Fausts kriegerische und herrscherliche Haltung als solche dargestellt wird; wie es dem Dichter nur darauf ankommt, die in seiner Seele ruhenden Möglichkeiten auf spielende Art künstlerisch in Aktualität zu übersetzen; und wie es im höchsten Grade philiströs wäre, nach dem realen Erfolge seiner Eroberungen, seiner Kolonisation usw. zu fragen, — so dürfen wir auch hier nicht ein aus seiner Seele rein sich ablösendes Kunstwerk mit eigener Daseinsgesetzlichkeit erwarten. Genug, wir sehen Faust als Schöpfer, als künstlerischen Gestalter vor uns, das ganze Motiv aber bleibt mit einem traumhaften Schleier umwoben wie die späteren, verwandten Motive der Handlung auch. Es ist, als ob der Dichter von ihnen allen nur einen feinen Schaum abschöpfen, ihnen nur den letzten menschlichen Reiz und Wert abgewinnen wollte. An einem imaginären Stoffe, an einer phantastischen Aufgabe entwickelt sich Faust zum Schöpfer, zum ästhetisch-aktiven Menschen, wie er nachher in einer großen „klassisch-romantischen Phantasmagorie" den Vollgenuß der höchsten Frauenschönheit „erlebt" und seine Seele auf heroische Töne stimmt, um dann, neu gestärkt durch alle diese innerlichen (und wieder überpersönlichen, menschlich-bedeutsamen) „Erlebnisse", auf seine Weise vorzudringen, „zum höchsten Dasein immerfort zu streben".

Von hier aus will, von hier aus allein kann der Gang zu den Müttern verstanden werden. Faust hat als Gelehrter begonnen und ist dann „so durch die Welt gerannt; ein jed' Gelüst' ergriff er bei den Haaren". Jene ästhetische Einstellung des Menschen, der das Leben als reines Spiel nimmt, und der von seiner Höhe aus mit gesammelten Kräften als ganzer „sinnlich-geistiger Mensch" im Sinne Schillers an jede weitere Tätigkeit herantreten kann, sie ist ihm bisher fremd geblieben. Soll sie ihm bei seinem unendlichen Vorhaben frommen, so muß sie gleich wieder in ihrer allerkräftigsten

Digitized by Google

Form zuteil werden, wie sie nur den Auserwählten zuteil wird; das ist eben die ästhetische Einstellung des schöpferischen, nicht bloß des genießenden Menschen. Was bedeutet aber diese schöpferische Tätigkeit? Gewiß nicht eine Nachahmung, eine mechanische Wiederholung der äußeren Erscheinung unter dem Gesichtspunkt der Ähnlichkeit, des „Treffens" usw. Ganz im Sinne modernster Kunstbestrebungen dringt der Dichter des „Zweiten Faust" überall, als dichtendes Subjekt wie bei dem Objekt seiner Darstellung, auf das „Wesentliche", auf die künstlerische Formung der alles Gegebene weit hinter sich lassenden, visionären Schau. Das Höchste, was der Künstler sich zum Gegenstande seiner Darstellung wählen kann, ist eben — das ästhetische Ideal. Nichts Geringeres bedeutet die an sich läppische Forderung des Kaisers im Drama, wenn sie die Seele eines echten, künstlerisch angelegten Menschen berührt, und Faust ist eben der echte Mensch, in dem auch die künstlerischen Energien schlummern, ja zu dessen Vollendung ihre Erweckung und höchste Betätigung unumgänglich notwendig ist. Faust sieht sich durch die Forderung des Kaisers vor dieselbe Verlegenheit gestellt, die jedem großen Maler entgegenstarrt, wenn er die Kühnheit hat, eine Venus zu bilden, oder (um an die künstlerische Gestaltung des religiösen Ideals zu erinnern) „wenn einer die Frechheit hat, den Mann mit der Dornenkrone zu malen", wie Michael Kramer sagt. „Da braucht er ein Leben dazu ... da muß er mit sich allein sein, mit seinem Leiden und mit seinem Gott ... da muß er sich täglich heiligen. Nichts Gemeines darf an ihm und in ihm sein ... Da kommt dann der heil'ge Geist, wenn man so einsam ringt und wühlt." Es bedeutet dieselbe ungeheure Belastung der Seele, wenn ein Dichter sich anschickt, das menschliche Ideal dramatisch darzustellen; der Faustdichter kannte dies „Ringen und Wühlen", wenn ihm auch die Gabe der unmittelbaren Erleuchtung und das geniale Aperçu sicherlich in anderem Grade zuteil wurde als einem Michael Kramer! Goethe, dem es um die Herausarbeitung der menschlichen Tiefe und Bedeutung Fausts bitter ernst ist (ernster als vielen seiner Kritiker, die sich an die notwendig laxe Behandlung des Außenwerkes halten), hat auch diesen Punkt mit höchster Sorgfalt behandelt. Hier galt es gesammelte Konzentration auf die Grundlagen des künstlerischen Schaffens, hier mußte der schaffende Dichter mitten im Werk sich über sich selber stellen und tief in die Gründe der psychologischen Analyse,

Digitized by Google

ja in das Geheimnis der systematischen Verankerung des künstlerischen Schaffens eintauchen, um dann den Weg zur Schau aufs neue zu gewinnen und die Reflexion, soweit es nötig war, durch Intuition zu ergänzen und abzurunden.

Wir stehen damit vor der großen Frage, ob sich Goethe jemals über die Fragen des künstlerischen Schaffens theoretisch klar geworden und dabei zu Ergebnissen gelangt ist, die für unsere „Mütterszene" maßgeblich wurden. Es liegt von vornherein nahe, an Kant zu denken, dessen 'Kritik der Urteilskraft', bei aller Sprödigkeit der Form, ihrem Gehalt nach die reichste Wirkung ausgeübt hat, nicht bloß auf die kunsthistorische Reflexion der idealistischen Zeit, sondern vor allem auf die klassische Dichtung selber und auf das künstlerische Selbstbewußtsein der führenden Schöpfergeister. Wir wissen seit K. Vorländers Untersuchungen [1]) genauer, wieviel gerade Goethe Kants Ästhetik verdankte, und wie er immer wieder auf das Buch zurückkam. Auch im 'Faust' haben wir längst Kantische Klänge vernommen. In den letzten Reden des Helden klingt das Optime nach, das sich der Dichter in seinem Handexemplar zu dem § 86 der Schrift ('Von der Ethikotheologie') am Rande notiert hat. Aber auch die rein ästhetischen Ausführungen des Werkes hatten Goethe stark ergriffen. Hier war eine Kunstlehre, die aus ganz verwandten Gründen mit seiner eigenen Naturanschauung aufzusteigen schien. Hier sein eigener Bericht, den er genau ein Menschenalter nach dem Erscheinen der „Kritik" in dankbarer Rückschau niedergeschrieben hat [2]):

„Nun aber kam die 'Kritik der Urteilskraft' mir zu Handen, und dieser bin ich eine höchst frohe Lebensepoche schuldig. Hier sah ich meine disparatesten Beschäftigungen nebeneinandergestellt, Kunst- und Naturerzeugnisse, eins behandelt wie das andere, ästhetische und teleologische Urteilskraft erleuchteten sich wechselweise. Wenn auch meine Vorstellungsart nicht eben immer dem Verfasser sich zu fügen möglich werden konnte, wenn ich hier und da etwas zu vermissen schien, so waren doch die großen Hauptgedanken des Werkes meinem bisherigen Schaffen, Tun und Denken ganz analog; das innere Leben der Kunst sowie der Natur, ihr beiderseitiges Wirken von innen heraus war im Buche deutlich ausgesprochen."

So dürften denn auch diejenigen Teile des Buches mit besonderer Zähigkeit bei Goethe gehaftet oder ihn zu sich zurückgelockt haben,

[1]) R. Vorländer: Kant, Schiller, Goethe. 2. Aufl. Leipzig, Meiner, 1923.
[2]) 'Einwirkung der neueren Philosophie' (1820).

Digitized by Google

die sich mit den schwierigsten Problemen der ganzen Kunstlehre, mit den Begriffen des Genies und des künstlerischen Ideals befassen. Was das Erstere anlangt, so hatte ja Kant das Genie in Gegensatz zum bloßen Nachahmungsgeist wie zum großen Kopfe gestellt, dessen Arbeit sich Schritt für Schritt darstellen läßt, also auch zur unmittelbaren Nachfolge anregen kann. Alles rein Rationale läge allenfalls auch noch im Bereiche des Mephistopheles, angesichts seiner künstlerischen Aufgaben aber muß Faust ins Dunkle greifen: seine Schöpferkräfte entstammen geheimnisvollen Quellen geradeso wie die Natur, mit der sie verwandt sind. Die Natur schafft nach „Ideen" im Sinne Goethes; durch alle „Gestaltungen und Umgestaltungen" ihrer Gebilde geht jene konstante „funktionelle Einheit" hindurch, die eben „das Dauernde im Wechsel" vertritt. Das Genie ist das Vermögen ästhetischer Ideen, es ist „die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*)", durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt, wie sie auf andere Weise dem Abfluß des großen Lebensprozesses Regel und Grenze setzt. Mit der nach Ideen schaffenden Natur steht der geniale Künstler gleichsam im Bunde, und bedeutsam genug stellt Faust die beiden Arten der Aktualisierung der „Bilder aller Kreatur" in Parallele zueinander:

Die einen faßt des Lebens holder Lauf,
Die andern sucht der kühne Magier auf —

und der kühne Magier ist hier nur die letzte Sublimierung des Begriffs „schaffender Künstler". So gibt das Genie „als Natur die Regel"; seine Werke sind nicht bloß Original, wie die unnachahmlichen Werke der Natur, sie sind zugleich exemplarisch: sie können zwar von anderen nicht nachgeahmt werden, aber sie geben ihnen „Richtmaß und Regel der Beurteilung" (KdU. § 46).

Das exemplarische Schaffen des künstlerischen Genies richtet sich in seiner letzten Steigerung auf das ästhetische Ideal, die höchste Idee der ästhetischen Urteilskraft. Von ihm handelt Kant im 17. Paragraphen seines Werkes. Dieses „Ideal" ist das höchste Muster, das Urbild des Geschmacks, eine Idee, die jeder in sich hervorbringen muß und nach der er ästhetisch urteilt. Die Idee an sich ist ein Vernunftbegriff, das Ideal ist die Vorstellung eines einzelnen, solcher Idee adäquaten Wesens. Ideale kann es nur von Gegenständen geben, die ihren Zweck in sich selbst haben, ein solches Objekt aber ist im Sinne des Humanitätszeitalters nur der Mensch, und die höchste

Digitized by Google

ästhetische Idee ist eben das menschliche Ideal. Die Natur hat keinen Zweck in sich selbst, ihre Schönheit ist keine anhängende, sondern freie, von Landschaften und Gegenden gibt es keine Ideale. Wohl aber gibt es z. B. vom Hunde, vom Pferde usw. eine gewisse ästhetische Normalidee („der schöne Hund" oder „die schöne Dogge" usw.). Diese Normalidee ist nicht durch die Erfahrung gegeben, also eben eine Idee; sie entstammt der lebendigen schöpferischen Tätigkeit unserer Einbildungskraft, darum heißt sie ästhetisch, und sie ist Normalidee, insofern sie unserem ästhetischen Urteil als Richtschnur dient [1]). Sie ist das Abbild keines Einzelwesens der betreffenden Gattung, sondern „sie ist das zwischen allen einzelnen, auf mancherlei Weise verschiedenen Anschauungen der Individuen schwebende Bild für die ganze Gattung, welches die Natur zum Urbilde ihrer Erzeugungen in derselben Spezies unterlegte, aber in keinem einzelnen völlig erreicht zu haben scheint." Der erste Teil des Satzes deckt sich ungefähr mit Goethes Anschauung der „Idee", z. B. der Urpflanze, nur mit dem Unterschiede, daß hier kein Vollkommenheitsideal gegeben ist, das in den einzelnen Pflanzen immer bloß annäherungsweise erreicht wäre, sondern ein Typus, an dem alle Pflanzen, nur jede in verschiedener Weise, teilhaben, und mit dem weiteren Unterschiede, daß die „Idee" der Pflanze in Goethes Sinne eine Realität, die ästhetische Idee aber ein Erzeugnis unserer Phantasie ist, also nur vom Menschen ausgehen, nur in ihm entstehen kann. Natürlich fehlt dieser Idee alles Charakteristische — was nicht ausschließt, daß der Betrachter ein solches hineinlegt, das dann aus seiner Individualität und ihren besonderen Wertungsgewohnheiten herstammt. — Mit dieser ästhetischen Normalidee aber, die der Mensch mit anderen natürlichen Wesen teilt, ist sein Wesen noch nicht völlig, noch nicht im Grunde erfaßt. Was das menschliche Ideal ermöglicht, das ist erst die mitschwingende Idee des Wesens, das ganz allein seinen Zweck in sich selbst hat, das allein imstande ist, sich selbst zu bestimmen. So besteht das Ideal der menschlichen Gestalt eben in dem vollendeten Ausdruck des Sittlichen; dies Ideal zu beurteilen und vollends darzustellen, „dazu gehören reine Ideen der Vernunft und große Macht der Einbildungskraft", mag es sich nun um die Darstellung in irgendeinem konkreten Material, durch die Macht der

[1]) Vgl. K. Fischer: Kant. 3. Aufl., S. 460 (München 1882).

Digitized by Google

Rede oder durch jene magische Betätigung handeln, die Faust im Auftrage des Kaisers ausübt.

Nach allem Gesagten ist es klar, daß die Kunst des Mephistopheles hier versagen muß. Wir können dem Teufel kein Vermögen zu ästhetischen Normalideen zutrauen. Sobald Goethe die von der Sage dargebotenen Motive im Lichte des neuen Themas seiner Dichtung ansehen lernte, mußte er davor zurückschrecken, „des Chaos wunderlichen Sohn" als Vermittler der höchsten antiken Schönheit auftreten zu lassen. Dieser hätte nicht wohl anders handeln als sein eigenes Werk bekritteln können; das mochte zu der mehr ironischen Auffassung der Helena stimmen, die Goethe anfangs im Auge hatte, nicht aber zu der fast religiösen Andacht, mit der er späterhin die ganze Liebeshandlung des zweiten Teiles betrachtete. Hier mußte Faust selbst handeln, mußte er als Mensch sein Letztes hergeben. Dem Ideal der Schönheit ist Faust auf seine Weise schon längst „verworren" oder „in der Dumpfheit" und „Leidenschaft" nachgegangen, seitdem er das Bild im Zauberspiegel der Hexenküche gesehen hat: aber keine irdische Erscheinung hat seiner Sehnsucht Genüge getan, und im Genuß ist er nach Begierde verschmachtet. Mephistopheles hatte dafür gesorgt, daß sein Sehnen nicht uninteressiert, also nicht rein ästhetisch war, und daß er mit all seinen übergreifenden Gefühlen und Strebungen an die Erfahrung, an den Schein verhaftet blieb. Des Kaisers Forderung ist geeignet, die alte Sehnsucht zur höchsten Glut in ihm anzufachen, wenn er sich nur erst auf die ganze Schwere, auf die innere Bedeutung dieser Aufgabe besinnen, wenn er sie erst als Forderung seines eigenen Wesens erfassen lernt. Als wäre eine dumpfe Ahnung davon in ihm lebendig gewesen, daß die höchste Schönheit nur dem Menschen zugänglich sei, der in seine eigenen letzten Tiefen hinabsteigt, kraft deren er der Schöpfer-Gottheit und der Natura naturans selbst verwandt ist, trifft ihn das vieldeutige und doch immer in eine Richtung des Geheimnisses hindrängende Wort „Mütter" wie „ein Schlag".

Goethe hat uns lächelnden Mundes auf die karge Notiz des Plutarch von dem antiken Mütterkult hingewiesen (zu Eckermann, 10. Januar 1830); ihm waren natürlich derartige Kulte auch sonst bekannt, aber was den Gelehrten seiner Zeit wohl meist als kahles Mythologem erschien und kurzweg rationalistisch gedeutet wurde, das hatte für ihn noch seinen vollen mythischen Klang. Alles, was

Digitized by Google

wir an Verehrung, an Scheu, an sich verhüllender Scham in den Begriff „Mutter" hineinlegen oder was uns aus dem Worte (besonders aus dem poetisch eindrucksvolleren Plural) entgegentönt, vereint sich hier (vielleicht auch mit der Erinnerung an die Matrices des Paracelsus) zu einem Bilde von unvergleichlicher Eindruckskraft, besonders, wie es Goethe weiterhin ausgeführt und mit allen Schauern der tiefsten Einsamkeit, der unbedingten Beziehungs- und Bestimmungslosigkeit versehen hat: der Schauder vor den Urphänomenen, „der Menschheit bestes Teil", wird hier sprachlich gestaltet, wie es Goethe nie wieder gelungen ist; wie er denn auch nie wieder eine Formel für seine Auffassung der funktionellen Einheit der „Idee" gefunden hat gleich dieser: „Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung." Daß die alte Sage vom Dreifußraub des Herakles, daß das gleichseitige Dreieck zu Delphi als Symbol vollkommener Harmonie, daß der heilige Dreifuß der Priesterinnen weitere Darstellungsmotive hergegeben haben, ist sehr leicht möglich. Goethes Phantasie arbeitete mit solchen Mosaiksteinchen, die alle nicht in ihrer sachlichen Bedingtheit, noch weniger als allegorische Behelfe, sondern vor allem ihrer (in diesem Falle mysteriösen) Stimmungsfülle wegen mit in das Ganze hineingebaut wurden, wenn sie auch nur von ungefähr zu den beherrschenden Vorstellungen in eine Art Scheinbeziehung gesetzt werden konnten. So wird mit einer Fülle von stimmenden und gestaltenden Hilfsvorstellungen das Reich der „Ideen" umschrieben, in das Faust eintauchen muß.

Aber der Anblick der Urphänomene macht noch keinen Künstler. Es muß die Kraft hinzukommen, das Geschaute zu gestalten, es gestaltend abzuwandeln, ihm eine Form zu geben, in der die Idee mit unmittelbarer Leuchtkraft hervortritt. Schon als Forscher hat Goethe mit dieser Aufgabe gespielt. Am 8. Juni 1787 schrieb er Frau von Stein über die Urpflanze: „Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man Pflanzen ins Unendliche erfinden." — „Hier, diesen Schlüssel nimm!" sagt Mephistopheles und schlägt damit das zweite Thema an, das die ganze weitere Entwicklung unserer Szene beherrscht. Der Schlüssel bezeichnet tatsächlich dasjenige, was den die Idee schauenden Faust erst zum genialen Künstler, zum Schöpfer des Ideals macht. Wie Goethe sich anheischig macht, im Besitze des Modells, d. h. der Idee der Urpflanze kraft seiner Phantasie unzählige Gebilde hervorzu-

Digitized by Google

bringen, die doch immer wieder dieselbe Idee spiegeln, so braucht Faust den Schlüssel, eben die schöpferische Phantasie, um seine Aufgabe zu erfüllen. Wir dürfen auch hier nicht jeden Zug pressen, etwa das Wachsen und Leuchten des Schlüssels in der Hand des Helden, noch weniger den Umstand, daß er diese Wünschelrute von Mephistopheles bekommt. Es handelt sich um einen einfachen Hinweis auf ein Mittel, das eben nur Faust anwenden kann. Wüßte Mephistopheles etwas damit anzufangen, er würde Faust gewiß nicht bemühen. „Er führt dich zu den Müttern." Das ästhetische Anschauungsvermögen, das ja nach Goethes Kunstauffassung auch das Objekt auf die darin waltende und zur Erscheinung kommende Entelechie hin betrachtet, führt uns zum Reiche der Ideen, es schützt uns vor der Versteinerung, in die der Anblick des Absoluten, des entschleierten Bildes von Sais uns versetzen würde: mit dem Schlüssel hält Faust sich die „Wolkenzüge" des Mütterreichs „vom Leibe". Kein Zweifel, daß er „wiederkommt", er ist stark genug, sich gegenüber der Schau zu behaupten, die tatsächlich die letzte entscheidende Frage an die Kraft des Menschen stellt. Wer aus dem künstlerischen „Wahnsinn" heil wieder auftaucht [1]), wer die Ideen gestalten kann, der ist ihr Meister. Daß in Fausts Schöpfung die von der Dichtung überlieferte Vorstellung von Helena und Paris mitwirkt, unterliegt keinem Zweifel, ist aber ohne ausschlaggebende Bedeutung. Nur in der Betrachtung der Hofgesellschaft treten nachher die „mythischen" Züge stark und grell hervor, störend genug und nur darum erträglich und selbst förderlich, weil durch den Gegensatz zu ihnen die gewaltige Schau des Helden uns um so deutlicher wird. Sie aber bezieht sich auf das gestaltgewordene Ideal des Menschen.

Immerhin ist dies Ideal von dem, das Kant umreißt, noch verschieden — und auch das entspricht dem Sinn des Dramas. Faust ist ja nicht selbst das Ideal des Künstlers, sondern ein dramatischer, ein tragischer Held in seiner charakterologischen Bestimmtheit und bedingt durch die eben erreichte Stufe seiner Entwicklung. Die sittliche Idee des Menschen kommt hier noch wenig zum Ausdruck. Die volle Majestät der Helena hat Faust noch nicht verspürt, nicht

[1]) „Des Künstlers Vorrecht ist es allein, in jene dem nüchternen Auge verschlossenen Tiefen hinabzudringen, ohne dem Fluche zu verfallen, welcher es dem, der sie schaut, verwehrt, wieder zu den lichten Höhen des Tages zurückzukehren". Fr. v. Hausegger: 'Das Jenseits des Künstlers', S. 172 ff. (Wien 1893.)

Digitized by Google

„erlebt", sie kann er ihrer Erscheinung noch nicht leihen. Das Angenehme, das Sinnlich-Reizvolle, das Liebliche, das Verführerische u. dgl. überwiegt. Wohl hat Faust in der Mummenschanz sittliche Ideen von nicht gewöhnlicher Tiefe und Kraft, besonders durch den Aufzug der Viktoria allegorisch ausgesprochen, aber sie bewegten sich doch auf dem Boden des Tatsächlichen, sie betrafen nicht eigentlich das sittliche Ideal des Menschen. Von der Anerkennung der „Freiheit" ist Faust so weit entfernt, daß er mit dem Ungestüm des noch nicht völlig ausgereiften Künstlers Bild und Leben verwechselt, seine Gestalten für lebendige Wesen nimmt und mit ihnen ringen will. Daß die Gestalten „explodieren", wie den gierig haschenden Zuschauern in der Mummenschanz die Gaben des Knaben Lenker zwischen den Händen zerrannen, ist die ganz natürliche Folge. Faust hat dem Ideal bisher weder den vollen menschlichen Gehalt zu geben noch das ästhetische Gebilde rein von sich abzulösen vermocht. Aber der ästhetische Mensch in ihm ist erweckt, und er ist auf dem Wege zur Vollendung.

Es ist reizvoll, zu sehen, wie Goethe dieses Wachstum in Faust weiter verfolgt. Die Helena der Beschwörungsszene ist wirklich nichts als die höchste körperliche Schönheit, der er „die Regung aller Kraft, den Inbegriff der Leidesnchaft, Neigung, Liebe, Anbetung, Wahnsinn zollt". Wie anders schon die Nachwirkung der Entschwundenen! Der Traum, den Homunkulus deutet (V. 6903 ff.), ist wirklich „bedeutend". Helenas Geburt ist das Thema: Ledas königliche, gottgeliebte Gestalt tritt majestätisch hervor. Und wiederum hat Faust in der „Klassischen Walpurgisnacht" (V. 7271 ff.) dasselbe Gesicht, wieder reizt ihn die „hohe Königin", und mit ähnlichen Tönen spricht er jetzt (V. 7440 ff.) zu Chiron von Helena:

Das ewige Wesen, Göttern ebenbürtig,
So groß als zart, so hehr als liebenswürdig.

Schritt für Schritt steigert sich Faust empor, um die Hehre, die Majestätische, die Königin würdig zu empfangen, um an ihrer Seite zu heroischem Erleben und Entschließen zu reifen, woneben es auf reale heroische Handlungen und Eroberungen wahrlich nicht ankommt. Von hier aus betrachtet, beginnt mit der Szene „Finstre Galerie" und vollendet sich in der Helenahandlung jene „ästhetische Erziehung des Menschen", die Goethe als eine der wichtigsten Leitideen des deutschen Idealismus seinem größten Werke einverleiben mußte.

Digitized by Google

Digitized by Google

IV.

AUS DER WELT DES DEUTSCHEN IDEALISMUS.

Digitized by Google

Digitized by Google

Zu Klopstocks Gedächtnis.[1]

(1924)

Als Klopstock am 22. März 1803 unter beispiellosen Ehrenerweisungen auf dem Friedhof zu Ottensen bestattet wurde, war die Zeit der unmittelbaren Wirkung seiner Dichtung längst vorüber. Herder durfte fragen, wie viele von den unzähligen Teilnehmern an jenem fürstlichen Leichenbegängnis wohl den „Messias" selbst gelesen haben mochten, dessen Prachtausgabe dem Dichter aufgeschlagen auf den Sarg gelegt wurde; sei doch der Eifer der Menge schon beim Erscheinen der ersten Gesänge der zweiten Hälfte, also schon 1768 „ungeheuer erkaltet" gewesen — kein Wunder, da im Füllhorn dieser epischen Muse auch Schlummerkörner verborgen lagen. Immerhin: im Herzen der Alten (weit über Deutschlands Grenzen hinaus) lebte Klopstock noch fort als derjenige, dem die reinste Begeisterung ihrer Jugend gegolten hatte; und die größten unter den lebenden Dichtern zollten bereitwillig ihre Ehrfurcht dem Manne, von dem Goethe später sagte: „Er war, von der sinnlichen wie von der sittlichen Seite betrachtet, ein reiner Jüngling." Von seiner Gestalt und vor allem von seiner Dichtung floß immer noch so etwas wie der Hauch unberührter Jugend aus; er galt eben als der große Erwecker alles geistigen Lebens, das sich seitdem in Deutschland so kraftvoll entfaltet hatte, und das man anderen Vorzügen und Leistungen des Auslandes immerhin als achtunggebietendes Zeugnis deutscher Kraft gegenüberstellen konnte.

Hat Klopstock für uns Deutsche heutzutage wirklich nicht mehr als solche historische Bedeutung? Durch die beiden abgelaufenen Jahrhunderte hin hat er doch immer wieder menschliche Herzen ergriffen; und gerade in der jüngsten Zeit hat W a l z e l von einer „Klopstockrenaissance" sprechen dürfen, hat ein Dichter wie

[1]) Festrede, gehalten bei der Klopstockfeier der Hamburgischen Universität am 23. Juli 1924. Zuerst gedruckt in den 'Neuen Jahrbüchern', herausgegeben von Ilberg, I. Abteilung, Bd. 53. S. 243 ff.

Digitized by Google

Theodor Däubler, ein Vortragskünstler von so starker Eigenart wie Friedrich Erhard Klopstocksche Dichtungen zu unmittelbarem Leben wiederzuerwecken vermocht. Auch die Wissenschaft muß, so lange sie wahrhaft lebendig ist, in jeder Generation mit neuen Mitteln an den Dichter herantreten, und sie wird, auf den Schultern der Vorgänger stehend, sein Verständnis auch heute wieder um einen Schritt zu fördern vermögen. Die Klopstockforschung von gestern, deren Gipfelpunkt Munckers große Biographie bezeichnete, suchte den Dichter vor allem in und aus den geschichtlichen Entwicklungsketten heraus zu erfassen, in die er als Mensch und als Künstler hineinverflochten war. Wir werden alle diese Forschungen über Klopstocks Lebensgang und die Geschichte seiner Werke, über seine künstlerischen und religiösen Bedingungen und Zielsetzungen, über seine künstlerische Formensprache usw. dankbar benutzen. Wir suchen aber heute vor allem auf Grund eines erneuten, eigenen Klopstockerlebnisses, so gut, wie wir es vermögen, auf jenen geheimenen Mittelpunkt vorzustoßen, aus dem seine Dichtung quoll, um dann freilich in ihrer tatsächlichen Erscheinung durch tausend Einflüsse und Beschränkungen von außen her bedingt und verfärbt zu werden.

Klopstocks unsterbliches Verdienst wird es immer bleiben, daß er als erster unter allen unseren neuen Dichtern ein starkes persönliches Erlebnis künstlerisch ausgesprochen und sich dafür allmählich die seiner Person und seinem Erleben gemäße Form gebildet hat. Sein Erlebnis war freilich, der tiefsten Eigenart des Dichters entsprechend, nicht zunächst und nicht von vornherein ästhetischer Natur. Er hat sich nach der religiösen und moralischen Seite hin ebenso bewußt und kraftvoll-einseitig zu sich selbst hin entwickelt wie sein Zeitgenosse und Antipode Heinse, der Dichter des 'Ardinghello', nach der sinnlich-artistischen Seite hin. Und Goethes kluger Jugendfreund Merck war doch wohl nicht der einzige unter den Zeitgenossen, der einmal aufrichtig eingestehen zu müssen glaubte, daß er Klopstock nie für einen „wahren poetischen Kopf" gehalten habe. Wenn Klopstock mit beneidenswertem Selbstgefühl seiner Dichtung den Vorrang vor den Werken Homers und Miltons zusprach, so entsprang das nicht der Überschätzung seines künstlerischen Vermögens, sondern der irrtümlichen Meinung, als ob schon der Gegenstand, der religiöse Gehalt allein Würde und Rang einer Dichtung

Digitized by Google

bestimme; sah er doch den „letzten Endzweck der höheren Poesie und zugleich das wahre Kennzeichen ihres Wertes in der moralischen Schönheit [1])", d. h. in dem anschaulich dargestellten geistigen Gehalt.

So war das Religiöse seine eigentliche „Lebensform" (im Sinne Eduard Sprangers); nur war die Glut, die treibende Energie und vor allem die Selbständigkeit dieses religiösen Erlebnisses nicht stark genug, um sich unmittelbar in neuen, eigenen, die Menschheit hinreißenden Formen auszusprechen. Klopstock war kein Prophet. Er wurzelte doch nicht unmittelbar im Göttlichen und sprach nicht aus dieser letzten Ergriffenheit heraus. Seine Gottessehnsucht hätte sich im stillen verzehren müssen, wenn sie sich nicht auf dem Umwege über die ästhetische Anschauung und Darstellung hätte ausströmen können. So wurde ihm die Dichtung zur „Ausdrucksform". Hier war er selbständiger als auf religiösem Gebiete, wo er zwar zum Ärgernis derer, die „es ergriffen zu haben" vermeinten, seine eigenen Wege ging, aber doch im wesentlichen abhängig blieb von dem christlichen Glaubensinhalt, von den religiösen Ausdrucksformen und Idealen, die der Pietismus ihm überliefert hatte. Ihm verdankt Klopstock die wertvollsten Anregungen, vor allem, wo es sich um die gefühlsmäßig-ahnende Aneignung des Göttlichen handelt; hatte doch gerade der Pietismus den unverlierbaren und unersetzlichen Wert der Menschenseele betont und damit der persönlichen Religiosität die Tore weit geöffnet; hier fand sich Klopstock auch ermutigt, den Spuren der Gottheit in jedem wertbetonten irdischen Erlebnis nachzugehen, hier ist sein lebendiges Verhältnis zur Bibel begründet, hier wurzelt seine ungeteilte Hingabe an die Gestalt des Erlösers. Freilich, so stark der Dichter alle diese Anregungen persönlich auszuwerten und seiner religiösen Lebenshaltung den Stempel seiner Individualität aufzuprägen verstand, so tief blieb er doch wieder im Dogmatischen (bis auf kleinere Abweichungen) der starren lutherischen Gnaden- und Genugtuungslehre und dem engen pietistischen Erlösungsbegriff verpflichtet, von dem er sich zeitlebens nicht ganz losgemacht hat. Hier ragt eigentlich etwas Fremdes in seine

[1]) Back-Spindler, Klopstocks sämtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften nebst den übrigen bis jetzt noch ungesammelten Abhandlungen usw., Leipzig 1830, Bd. 7, S. 91 (= Bd. 15 von 'Klopstocks sämtlichen Werken', Duodezausgabe, ebenda).

Digitized by Google

Welt herein, was den Bahnbrecher unserer neuen Dichtung enger mit dem 16. und 17. als mit dem 18. Jahrhundert verwandt zeigt und seine Führerrolle im „Neuprotestantismus" stark beeinträchtigt hat. In diesem Letzten bleibt er unselbständig, und die Folge ist jenes Überhitzte und bisweilen Gequälte, was seiner religiösen Dichtung doch wieder eignet. Darüber aber erheben sich breite Schichten auch religiösen Lebens, wo sich Klopstock ganz persönlich gibt, wo er „aus Eigenstem" schöpft.

Klopstocks Gotteserlebnis ist inhaltlich weithin durch den Pietismus bestimmt; seine besondere Farbe, sein dynamisches Gepräge, seine eigene Temperatur aber erhält es durch seine Individualität: durch diese stürmische, auf Bewegung, auf innerliche Eroberung alles Höchsten und Besten eingestellte und im Genuß des Eroberten hinschmelzende, diese so merkwürdig aus heroischen und aus weicheren Zügen zusammengewobene, auch hierin so ganz deutsche Natur. Wenn also im eigentlichen Pietismus zwischen der Gestalt des dräuenden Weltrichters und der des liebreichen Heilands eine fast unüberbrückbare Kluft gähnt, wenn sich zarter angelegte Seelen aus einer grobschlächtigen Bußlehre gern in eine zärtliche, oft spielende Lammesmystik retten, so treten die beiden äußersten Enden dieser Erlebniskette bei Klopstock in das enge Verhältnis einer lebendigen Polarität: für ihn schließt das Schöpfungswerk den Gedanken des Sündenfalles und der notwendigen Erlösung schon mit ein — und die Gestalt Christi mit ihrer allerbarmenden Liebe bedarf wieder des Hintergrundes von Gottes Zorn über die Sünde, dessen Heiligkeit nichts abgebrochen werden darf. Klopstock weiß in wunderbarer Weise den tiefsten sittlich-religiösen Ernst mit dem stärksten Vertrauen und einer unbeirrbaren Lebensenergie zu vereinen, die sich durch kein noch so starkes Sündenbewußtsein unterdrücken läßt. Der Erlösungsgedanke aber überträgt sich für ihn auf die ganze Welt, die für ihn nicht hoffnungslos der Erbsünde erliegen muß. Hat sich doch der Messiasdichter zuletzt seines reuigen Teufels Abbadonna erbarmt, und möchte er doch in der „Frühlingsfeier" das Würmchen mit in den göttlichen Erbarmungswillen eingeschlossen sehen! Das neue Naturgefühl seit Shaftesbury meldet sich auch bei ihm. Wenn der Pietismus wohl einmal auf Natur und Geschichte hingewiesen hatte, um daran in spielerisch-typologischer Weise den Finger Gottes zu demonstrieren, so umfaßt Klopstock das Leben mit ganz neuer Glut

Digitized by Google

und vermittelt seinen Deutschen ein neues Weltgefühl, das ihnen nicht mehr verloren gehen sollte. Klopstock erhebt sich weit über die enge und kindliche Physikotheologie seiner Zeit; aber er sieht in der gegebenen Welt ein System von lebendigen Kräften, die durchweg auf die Steigerung ihrer selbst angelegt scheinen, und die, soweit sie seelischer Natur sind, durchaus auf die Gottheit zustreben. So wird ihm alles, was den Menschen über sich selbst hinaushebt, wird ihm auch alles Große und die Seele Erhebende in der Natur zum Boten der Gottheit; wird ihm der Rheinfall zu Schaffhausen zu einem großen Gedanken der Schöpfung, geradeso wie die Unsterblichkeit des Ruhmes ihm ein großer Gedanke ist, des Schweißes der Edlen wert. Da schreitet der neue Mensch stolz durch diese Schöpfung hin, immer bereit, sich vor dem Höchsten zu demütigen, und immer beherzt genug, sich ihm liebend an die Brust zu werfen. Eine erhabene Freudigkeit durchzieht Klopstocks Dichtung auch da, wo er die Natur, Freundschaft und Liebe besingt. Freilich strebt sein Idealismus in ganz anderer Weise von den Dingen der Wirklichkeit hinweg, als das etwa bei Goethe mit seiner so viel „sinnlicheren Auffassung" der Fall ist.

Man hat Klopstock oft den „unsinnlichen Charakter" seiner Dichtung zum Vorwurf gemacht. Sehr mit Unrecht. Er hat nur die seinem Erlebnis genau angemessene künstlerische Form gefunden und allmählich immer stärker und reiner entwickelt. Es ist nun einmal die Art dieser Dichtung (und wir dürfen sie an keinem ihr fremden Maßstabe messen), die Erscheinung der Dinge nur eben zu berühren, um ihnen sozusagen den feinsten Duft abzugewinnen, die darin und dahinter wirkende göttliche oder gottverwandte Dynamis „zum Gefühl zu erheben" und die Seele mit den in ihrer reinsten Lebendigkeit aufgefaßten Gegenständen selbst schwingen zu lassen. Klopstocks Dichtung will nicht schildern und treffen; sie will auch nicht die unmittelbar sinnfällige und die Sinne reizende Erscheinung ihrer Gegenstände erfassen und steigern; sie will noch weniger abstrakte Gedanken über die Dinge und über ihren Eindruck auf uns selber, etwa in der Art von Brockes und Haller, in Reime bringen. Sie will überhaupt kein allgeschlossenes Erlebnis hintennach, aus der Erinnerung „verdichten". Klopstocks Dichten ist Erlebnis, ist bewußtes, gesteigertes, sich ablösendes und in der Ablösung von der Erfahrung vollendetes Erlebnis, und hiermit eben wird Klopstock

Digitized by Google

zum Bahnbrecher einer ganz neuen Dichtung. Seine Seele fühlt sich bis ins Tiefste erschüttert durch die Ahnung des Allgegenwärtigen, und seine Ergriffenheit drängt gebieterisch nach außen; sie droht aber ins Grenzenlose zu verströmen und endlich zu versanden, wenn nicht eine höhere Gewalt die Fluten in ihre Ufer bannt; so versucht es Klopstock, die enteilende Stimmung durch Formung festzuhalten, den „großen Gedanken der Schöpfung noch einmal zu denken": das alles aber vollzieht sich auf dem Wege der sprachlichen Formgebung im weitesten Sinne des Wortes.

Dem dient aber keine S p r a c h e des Alltags, die immer wiederkehrende Erscheinungen mit überlieferten Symbolen möglichst eindeutig bezeichnet; auch keine Sprache der „Verständigung", die abgegrenzte Gedankengebilde in festgewordenen und den aufnehmenden Geist lenkenden Formen möglichst gemeinverständlich entwickelt; auch keine irgendwo erlernte „Dichtersprache", die nach anerkannten Mustern spielend oder spielerisch, auch wohl handwerksmäßig auf verwandte Gegenstände angewendet wird und eine Fülle von durchschnittlichen und allgemein zugänglichen Gefühlstönen gleich mit sich bringt. Klopstock braucht eine ganz individuelle und doch sich selbst zum Typus umformende, eine aus dem Augenblick heraus geborene, mit dem Ausdruck noch ringende und schon zum Ewiggeistigen hinstrebende Darstellung ohne feste Umrisse, ohne deutliche Formen, ohne aufdringliche Logizität. Dazu gehört eine Sprache, die mehr andeutet und ahnen läßt, als sie deutlich benennt oder beschreibt, weil nur so die ganze Fülle, Tiefe und eigentümliche Färbung des Erlebnisses sich fühlen läßt, weil nur so die Seele des Lesers zu sich selbst geführt und wiederum zu lebendigster Erlebnisgemeinschaft mit dem Dichter hingerissen wird; eine neue Dichtersprache, die allenthalben an die letzten Grenzen ihrer eigenen Möglichkeiten rührt, diese Grenzen andauernd verschiebt und dennoch immer wieder über sich selbst hinausweist; eine Sprache, die vor Härten und Dunkelheiten nicht zurückschreckt, wo es gilt, das ewig Geheimnisvolle fühlbar zu machen, ohne es zu verschwatzen. An dieser Sprache hat sich alle hohe, alle hygienisch eingestellte Poesie bis zu Nietzsche und Stefan George bewußt oder unbewußt, unmittelbar oder mittelbar immer wieder geschult, ohne daß ihr Reichtum ausgeschöpft worden wäre, ohne daß sie heute auf uns banal wirkte. Klopstock kann sich nicht mit der plastischen und

Digitized by Google

farbigen Ausmalung der Gegenstände aufhalten; noch weniger strebt seine Muse nach begrifflicher Eindeutigkeit, sie will ja nur Gefühlsschwingungen einfangen und neu erzeugen und betont darum viel stärker die musikalischen als die bildnerischen Werte. Schiller hat Klopstock mit Recht als den reinen Vertreter einer musikalischen Dichtung hingestellt. Und Klopstock selbst wurde nicht müde, zu betonen, daß seine Verse (wie alle echte Dichtung) nicht gelesen, daß sie gehört und durch das Ohr dem Herzen näher gebracht werden sollten. Goethes unvergleichliche Kunst, den unmittelbaren Ausdruckswert der Vokale auszunutzen, scheint bei Klopstock vorgebildet; die Technik der Melodieführung in seinen besten Oden erreicht in erstaunlich kurzer Zeit ihren Gipfel, und in der Rhythmisierung der Rede hat er Erfolge errungen, die ihm in der klassischen Zeit nur Hölderlin streitig machen sollte. Auch hier hat er sich auf Umwegen zu sich selbst hindurchgefunden. Wie Pyra und Lange vor ihm, verschloß er sich dem Reim, dessen handwerksmäßigen Gebrauch er verachtete, und für desen unvergleichliche Ausdruckskraft in selbständiger Verwendung seine Zeit noch kein Ohr hatte; ebenso abhold dem klappernden Wechsel von betonten und unbetonten Silben, der seit Martin Opitz in endlosem Geleier die deutsche Dichtung allmählich verwässert hatte, glaubte er in den antiken Maßen die rechten Vorbilder für eine neue Poesie in deutscher Zunge zu finden. In Wahrheit sind seine epischen Verse nichts weniger als Hexameter, und seine Oden sind von denen des Horaz in der Rhythmisierung so verschieden wie möglich. Daß Klopstock nicht bis zum Innersten der antiken Formgebung vorgedrungen war, zeigt sein Irrtum, der die antike Länge und die deutsche Tonsilbe immer noch zusammenwarf. Aber wie sich Winckelmann in der Hingabe an die antike Plastik, die er oft eigenwillig und einseitig genug deutet, aus der ihn nicht mehr beglückenden Barockstimmung zu einem neuen Lebens- und Kunstgefühl hindurcharbeitet, so hat Klopstock in seiner eigentümlichen Auffassung und Deutung der antiken Maße (nicht ohne Umwege und Irrwege) sich doch schließlich zu seinen eigensten rhythmischen Gestaltungskräften hindurchgefunden.

In unablässiger Zucht des eigenen Sprachvermögens hat Klopstock in unserer neuen Dichtersprache als erster dichterische Ausdrucksformen in religiöse oder doch religiös gestimmte Erlebnisse

Digitized by Google

ausgebildet, die sich der Stilform des hebräischen Psalters (und seiner unvergleichlichen zweiten Übertragung durch Martin Luther) wie den Odenformen Pindars an die Seite stellen dürfen. Er hat aber damit mehr getan, als unsere poetische Leier auf diese seine Weise voll und rein zu stimmen. Klopstock hat den Deutschen seiner Zeit und weiterhin dem deutschen Idealismus, hat dem deutschen Menschen überhaupt die Zunge gelöst und ihm den Mut gegeben, sein Eigenstes auch auf seine eigenste Weise auszudrücken. Und er hat damit unsere Dichtung von allem Zwange der Tradition und der Technik erlöst. Fortan entwickelt sich unser gesamtes nationales Geistesleben im engsten Zusammenhange mit unserer deutschen Dichtung. Klopstock selbst freilich blieb seiner eigensten Domäne treu. Und es konnte nicht ausbleiben, daß schließlich auch hier eine gewisse Monotonie eintrat, daß der Formwille sich überschlug oder aufrieb an Gegenständen, die sich ihm nicht fügen wollten oder konnten. Doch auf dem langen Wege von den ersten tastenden Versuchen bis zu den letzten Zeugnissen sinkender Kraft liegen unvergängliche Perlen deutscher Poesie, sowohl in epischer als in lyrischer Form.

Freilich dürfen wir den 'Messias' nicht als „Epos" im technischen Sinne ansprechen. Klopstock fehlt jene Stellung oberhalb des Gegenstandes, die den echten Epiker auszeichnet. Wohl steht auch Homer, steht Milton als Dichter hinter seinem Werke und spricht vornehmlich mit, aber es ist die künstlerische Persönlichkeit, die da zu Worte kommt, während Klopstock auch als Dichter des 'Messias' der erlösungsbedürftige und erlösungsfrohe Mensch ist, der sich doch seiner Beseligung immer aufs neue versichern muß, indem er uns daran teilnehmen läßt. So verweist er immer wieder auf den Sinn und die Bedeutung jeder einzelnen Situation, auf das Verhältnis und die Beziehung jeder einzelnen Figur des Gedichts zu der Hauptgestalt und zu dem Zentralproblem. Er bedient sich dazu, in stärkerem Maße noch als der Helianddichter, einer sehr freien Behandlung und Ausgestaltung des evangelischen Berichts und einer noch freieren Verwendung erfundener Tatsachen und Gestalten aus den über- und unterirdischen Reichen; und er ergänzt den eigenen Bericht durch lang ausgesponnene Reden und durch Dialoge, deren Stimmmen sich zum einheitlichen Ausdruck des Erlebnisses zusammenschließen. Man hat mit Recht darauf hin-

Digitized by Google

gewiesen, daß hier der Stil des Oratoriums nachwirkt, ebenso wie bei Klopstocks Szenenwerken, die vor einer willigen Zuhörerschaft auf einer frei behandelten, dem Gegenstande angemessenen Bühne sehr wohl in ihrer Zeit eine gewisse festspielmäßige Wirkung gehabt haben könnten. Es verlohnt sich, auf diese Dichtungen wenigstens im vorübergehen einen kurzen Blick zu werfen.

Dem Dichter liegt gar nicht daran, z. B. den Durchbruch des reinen Gottesgedankens bei Salomo und die Zerstreuung seiner Zweifel psychologisch begreiflich zu machen, den abtrünnigen König in seiner menschlich-typischen Bedeutung zu fassen und in seinen Erlebnissen eigene Leiden, die wir mitempfinden können, symbolisch zu gestalten. Er steht vielmehr über der Handlung und sucht seine Gottesgewißheit und die seines Lesers immer aufs neue zu entflammen durch den Hinweis auf die Qualen des Zweiflers, auf die Nichtswürdigkeit der Gottesfeinde, auf die innere Herrlichkeit der Getreuen, auf die endliche Heimkehr des Abgefallenen zu seinem Gotte. Von einer inneren Umstellung auf die Gegenseite, von einer dramatischen Zweistimmigkeit ist keine Rede, darum auch von keiner wahrhaft innerlich bewegten Szenenführung, von keiner tragischen Problematik. Jede Szene reißt ein Bild aus der Wirklichkeit heraus, an dem sich die Grundidee herausarbeiten läßt; und nicht anders als hier mit dem religiösen steht es mit dem vaterländischen Gedanken in den 'Bardieten'. Auch da müssen Gegner und Anhänger, müssen auch die Halben und Abtrünnigen dazu helfen, die in Hermann verkörperten Werte nur um so leuchtender hervortreten zu lassen. Jede Szene, jedes Wort und jede Geste dient gleichsam einem bewertenden Hinweise des Dichters, der bald aus dem Munde der Mitspieler, bald aus den Chören, bald auch nur zwischen den Zeilen und doch immer sehr vernehmlich zu uns spricht. An dem sinnlichen Eindruck, an dem menschlichen Eigenwert der Bilder ist ihm wenig oder nichts gelegen, um so mehr an ihrer „Bedeutung" im Lichte der „Hauptempfindung". Dem zuliebe werden Figuren aufgestelllt, Gesprächsgegenstände gewählt, die Natur hereingezogen, der Sprachton gefärbt, vor allem aber die innere Bewegung der scheinbaren Handlung gestaltet. Die Seite, die er und die jeder seiner Mitspieler der Zentralidee zukehrt, ist scharf, ja grell beleuchtet, alles andere liegt in um so tieferem Schatten. Bühnenlicht und Dialog dienen nur dazu, um diese Darstellung noch zu

Digitized by Google

steigern und die wahre Meinung des Dichters daran zu erläutern. Klopstock hat wohl einmal mit dem Gedanken an eine Freiluftaufführung von 'Hermanns Schlacht' im Harz gespielt, wie sein Brief an Ebert vom 17. Juli 1770 zeigt. Aber in Wahrheit würde ihm eine solche Darstellung zur Qual geworden sein, denn sie hätte die deiktische Gebärde des Dichters sich verflüchtigen lassen und seine Person in den Hintergrund gedrängt. Das verlangt freilich die dramatische Form durchaus, und die Art, wie Klopstock sie braucht, hebt sich selbst auf. Wir fühlen, daß der Dichter uns etwas sagen will, und wünschen ihm die Gelegenheit, zwischen den Szenen oder im Hinblick auf sie auch selbst den Mund zu öffnen. Was Klopstock zu geben hat, verträgt sich weder mit dem eigentlichen Drama noch mit dem herkömmlichen Epos, es verlangt jene ganz eigentümliche Kunstform des 'Messias'; da finden wir die oft genug halb dramatisch und dialogisch belebten, immer aber wegen ihrer religiösen Bedeutsamkeit ausgewählten Szenen, die am Faden einer Erzählung oder vielleicht noch besser einer großen Weiherede aufgereiht sind.

Klopstocks Hauptwerk wendet sich durchaus an unsere innere Anschauung, und mit einer seltenen Kunst der Andeutung weiß er unendliche Möglichkeiten des Mitgehens bei gleichgesinnten Lesern zu entfesseln. Klopstocks eigenstes religiöses Grunderlebnis ist ja der Erlösungsvorgang, der sich doch einer einheitlichen, geschlossenen, künstlerisch wirksamen Darstellung versagt. So löst sich das Werk in eine Fülle von Einzelvorgängen auf, die alle wie Variationen desselben Leitmotivs auf uns wirken, und die es dem Dichter ermöglichen, den Mittelpunkt oder die Mittelgruppe seiner Andacht nach allen Seiten zu umschreiten, sie jedem seiner Leser unter dem einen oder anderen Gesichtspunkt nahezubringen und durch die stete Wiederholung die „Hauptempfindung" zu höchster Intensität zu steigern. Der Entschluß des Gottesmenschen, der Klopstock auf die Knie zwingt: „Ich will die Menschen erlösen", bringt die beiden einander widerstreitenden Kräfte in seinem Gefühlsleben zum Ausgleich: Auf der einen Seite das Mysterium tremendum: Gottes Majestät, die durch den Sündenfall aufs schwerste verletzt ist und schlechterdings nicht von einer Sühnung absehen kann, ohne ihre eigene Heiligkeit preiszugeben. Die feierliche Redeweise der Gottheit, das Erzittern der Kreatur bei seinen Worten, die Demut der Engel und der ohnmächtige Haß der Abgefallenen, vor

Digitized by Google

allem aber die Haltung des betenden Heilands selbst muß uns dies Mysterium immer wieder zum Gefühl erheben. Auf der anderen Seite aber regt sich mit gleicher Kraft jenes andere religiöse Gefühlserlebnis, das man neuerdings als das Fascinosum zu bestimmen versucht hat. So muß dem heiligen Ernste eine unendliche erbarmende Liebe antworten, die nun in der Gestalt Jesu eben verkörpert wird. Das Ungeheure der Aufgabe, diese untrennbare Einheit von Ernst und Erbarmen zu erleben und in anderen zum Erlebnis zu erwecken, läßt Klopstocks Seele bis ins Tiefste erzittern; eben diese Erschütterung will er uns mitteilen. In Gottvater regt sich von Ewigkeit her die Liebe zu seinen Geschöpfen, deren keines verloren gehen soll, und der Erlöser selbst ist aufs tiefste durchdrungen von dem ungeheueren Ernst und der unbedingten Notwendigkeit seiner Aufgabe, von der unverletzlichen Heiligkeit Gottes. In der Art des Lyrikers sieht er nun die ganze Welt in dem Lichte dieses doppelseitigen Grunderlebnisses und steigert die Wirkung bei uns, indem er das Universum der Geister an den Vorgängen und Szenen teilnehmen läßt. So eilt er durch die drei Reiche seiner Welt hindurch und läßt die Engel jubilieren oder in ehrfürchtigem Schauer vergehen, um die Töne zu finden, die eine menschliche Leier scheinbar nicht hergeben kann; dazu müssen die Teufel die Zähne knirschen und unmögliche Rachepläne schmieden, müssen die Erzväter herbeikommen, um das Wunder der Erlösung zu schauen. Auch hier greift der Dichter die einzelnen Szenen der Heilsgeschichte heraus, die für seine Grundanschauung besonders bedeutsam sind, wie die Kreuzigung; aber seiner episch-lyrischen Kunst gelingt es hier ganz anders als in den Pseudodramen, um sie her eine eigentümliche Atmosphäre zu weben, in der seine Seele atmen und sich ausschwingen kann. Je nach der Größe und Bedeutung des Vorganges werden wir mehr oder weniger über das durch den biblischen Bericht gegebene Bild hinausgeführt, hören wir Stimmen aus anderen Welten und blicken in immer höhere Sphären hinein, die von goldigem Dufte erfüllt sind, und die zuletzt einen Durchblick ins Unendliche, in den strahlenden Äther erlauben. Aber auch da, wo sich Klopstock näher an das Tatsächliche zu halten scheint, wie bei den Verhandlungen zu Jerusalem, ist es ihm weder um geschichtliche Wahrheit noch um psychologische Wahrscheinlichkeit, weder um plastische Anschaulichkeit noch um individuelle Bestimmtheit und Abrundung der

Digitized by Google

Figuren zu tun. Gewiß weiß er die Personen des Hohen Rates auseinanderzuhalten, wie er in den unterirdischen Reichen sehr wohl typische Unterschiede zu machen weiß. Aber das Sonnenlicht, das von der Mittelfigur ausstrahlt, beleuchtet eben nur die ihm zugewandte Seite, alles andere ist wieder in Schatten gehüllt. Der Gefahr der Eintönigkeit sucht Klopstock dadurch zu begegnen, daß er sein Erlebnis, das aus mannigfachen und gegensätzlichen Teilmotiven zusammengewoben ist, und das ein ganzes Orgelwerk zum Ausdruck zu verlangen scheint, in eine Fülle einander ergänzender, sich steigernder oder widersprechender, zuletzt aber doch in uns zusammenklingender Stimmen auflöst. Zimmermann hat nicht mit Unrecht an die Technik der Fuge erinnert, die das gleiche Thema immer wieder aufnimmt und immer wieder abwandelt, um das Werk unseres Inneren auf die ewige Melodie zu stimmen.

Ja, Klopstock will unsere Seele s t i m m e n und sie schwingen lassen, um unser religiöses Erleben aufs äußerste zu vertiefen. Da ist von irgendwelcher realistischen Behandlung des Lokals und der geschichtlichen Ereignisse, ist von irgendwelcher psychologischen Abrundung und Durchleuchtung der Gestalten keine Rede, d a r f es nicht sein. Selbst die vielbesprochenen Klopstockschen Gleichnisse haben von seiner Grundeinstellung aus ihre volle Berechtigung. Er vergleicht eben nicht Abstraktes mit Sinnlichem, um es anschaulicher und unmittelbar gefühlswirksamer zu machen, sondern Sinnliches mit Geistigem, um seine Bedeutung, seine Gottesverwandtschaft oder seine Beziehung zu Gott aufleuchten zu lassen. Wie anders Milton, der in seinen Gleichnissen die ganze Sinneswelt berücksichtigt und dadurch sein Gedicht um so vieles farbiger und lebendiger gemacht hat. Aber hier spricht der Mann der Welt, der nach einem tatenreichen Leben die Seele durch unermeßliche Räume schickt, um einen höheren Orientierungspunkt zu finden; Klopstock dagegen schafft aus einer sehnsüchtigen, ganz von Ewigkeitsgedanken erfüllten Seele heraus, der auch die Werte dieser Welt nur den Aufstieg zu einer höheren ermöglichen sollen. Raum und Zeit, Wahrscheinlichkeit und kausale Verknüpfung sind mit der größten Freiheit behandelt, noch freier als im zweiten Teil des 'Faust'. Jenseits aller gewöhnlich-empirischen, aller rationalen und moralischen Verknüpfung der Dinge herrscht hier eine höhere Wahrheit, in deren Lichte die Elemente der Wirklichkeit aufs neue ekstatisch verbunden werden.

Digitized by Google

Ekstatisch! Damit ist denn auch die Schwäche des Werkes bezeichnet. Die eigenste Ausdrucksform der Ekstase ist der Hymnus, der allenfalls mit anderen seinesgleichen zu einer Reihe verbunden werden und innerhalb dieser Reihe mehr oder weniger reiche Abtönung und entschiedene Aufgipflung zeigen kann. Durch den 'Messias' aber schimmert immer wieder der Faden eines epischen Zusammenhanges durch, der doch nie recht ausgestaltet wird; an diesem Faden sind die ekstatischen Szenen gleich Perlen aufgereiht, und jede strebt mit allen verfügbaren Mitteln zur superlativischen Steigerung über sich selbst hinaus. Bald läßt der Dichter die Träger des ganzen Erlösungsvorganges selber in ahnungsvollen Reden ihre unendlichen Gedanken mehr andeuten als ausführen, bald wirkt er durch bewegte Szenen auf unser schon im Tiefsten berührtes Herz, um die Kurzsichtigkeit der Menschen oder die Niedrigkeit der Hölle zu zeigen, bald führt er menschliche Betrachter ein wie die Jünger auf dem Wege nach Emmaus, deren Herz vor uns aufleuchtet, und die den großen Vorgang mit ihren Worten und Gedanken umweben; bald muß auch jene vielsagende, erhabene Kürze genügen, die uns vor einem Unbegreiflichen erschaudern läßt, wie in den berühmten Worten: „Und sie kreuzigten ihn." Aber wenn es dem Dichter gelang, sich in jahrzehntelanger Arbeit immer wieder zu neuen Ekstasen aufzuschwingen, und wenn eine empfänglichere Gegenwart, die sein Werk in den ersten Gesängen verschlungen hatte, ihm auf seinem Fluge auch weiterhin noch zu folgen vermochte, ein späteres Geschlecht stieß sich doch schon an der „himmlischen Länge" des Werkes, an dem Überwuchern des Beiwerkes und nicht zuletzt an der immer deutlicher hervortretenden Unfähigkeit des Dichters, sein Erlebnis bis ins Letzte hinein zu gestalten. Nur zu leicht nahm doch der Prediger dem Dichter einmal den Stift aus der Hand [1]). Auch der heutige Leser wird durch einzelne Szenen den Anfang und die Probe darauf machen müssen, ob er imstande und gewillt ist, dem Dichter durch das ganze Werk zu folgen, seine Seele immer wieder auf die höchsten Töne einstimmen zu lassen und sich mit ihm über alles Irdisch-Greifbare in das Reich des nur zu Ahnenden aufzuschwingen.

Eine große Hilfe wird ihm dabei das von Klopstock nach langem

[1]) Vgl. Zimmermann: 'Neues Leben aus Klopstock' S. 21, Dresden 1923.

Digitized by Google

Suchen gewählte Versmaß sein, wenn er es erst einmal mit dem Ohr zu erfassen gelernt hat. Sehen wir in diesen Versen Hexameter, und lassen wir unsere Erinnerung an den Vers des Vergil oder gar des Homer mitschwingen, dann können wir nicht umhin, sie als „holprig" zu empfinden. In Wahrheit hat uns Klopstock, deutschem rhythmischen Empfinden entsprechend, einen ganz freien Vers gegeben, dessen Taktfüllung sich dem Gange unserer inneren Bewegung auf das feinste anschmiegt; nur ist dieser Vers, und das ist neu, von einer Breite, die ein wirkliches Ausschwingen der Seele im Ewigen erlaubt, die einen Zug der Darstellung sich mit einer gewissen Volltönigkeit entfalten und wiederum eine große Gefühlsmasse in eine knappe und einfache Form fassen läßt. Zu allen diesen Aufgaben hat Klopstock seinen Langvers durch sorgfältigsten inneren Aufbau befähigt. Besonders die bewußt gehandhabte Verlangsamung des Tempos, die vielsagenden Dehnungen der Tonsilben weisen auf ein Unerhörtes, ein Staunenswertes hin, auf das Durchscheinen der göttlichen Idee durch das sprachliche Gewebe. —

Der 'Messias', den Klopstock zuletzt, wie Goethe den zweiten Teil seines 'Faust', als „Hauptgeschäft" erledigte, und dessen Vollendung er mit der jubelnden Ode 'An den Erlöser' feierte, hatte die schönsten Gaben des Dichters hervorgelockt und seine Tiefen aufgeschlossen, hatte ihm aber doch wieder und wieder Fesseln angelegt, die ihn an der freien Entfaltung seiner Kunst hinderten. Voll gerecht wurde seine Dichtung dem erfüllten, dem erhabenen Augenblicke, der stärksten phantasiemäßigen Ballung eines ekstatisch übersteigerten Erlebnisses erst in den Oden, wo er es wagte, solche Augenblicke aus aller Reibung und Ordnung herauszureißen und mit dem freien Rechte des Lyrikers so zu behandeln, als ob das geschaute Bild oder die Vision des Dichters das wahre Gesicht der ganzen Welt aufdeckte. Jedes menschliche Hochempfinden weist hier auf die letzten, verborgenen Quellen hin, jedes Wort erhält, weit über seine verstandesmäßige „Meinung" hinaus, nach Klangwert, durchgefühlter Urbedeutung, Betonung und Stellung seinen ganz bestimmten, immer auf Höheres und oft Unaussprechbares hinweisenden „Sinn". Alle Klang- und Sinnwerte ordnen sich dem rhythmischen Gange des Ganzen unter, dessen reinsten Ausdruck dieser dynamische Dichter vor allem erstrebt; ist es doch sein letztes Ziel, „Bewegung" zu wecken. Sein eigenes Herz ist bis ins Tiefste

Digitized by Google

ergriffen von einem großen Eindruck, einer erhabenen Anschauung; diese Bewegung seines Innern will sich mitteilen; sie strebt nach Ausdruck, nach Steigerung und zugleich nach Zügelung. Die Darstellung muß also von der Erregung des Dichters, von ihrer Ursache und ihrem Ziel, von ihrem Tempo, ihrer Farbe, ihrem Wärmegrade genug verraten und doch das individuelle Erlebnis zum reinen Typus erheben: so zwischen dem Einmaligen und dem Allgemeineren vermittelnd strebt der Dichter nach Formen, die den durchgehenden Grundrhythmus, den dynamischen Charakter des Erlebnisses festhalten und doch durch Ton und Wort im einzelnen jeder feinsten Abschattung des Gefühls nach der heroischen wie nach der „schmelzenden" Seite hin gerecht werden können.

Er fand die Form der Ode von den Griechen vorgebildet oder vielmehr die griechischen Originale bei Horaz bereits so frei umgestaltet, daß er von hier aus weitertasten konnte. Er hat also seine Oden f o r m nicht erfunden, hat sie auch, ganz äußerlich angesehen, nicht als erster in Deutschland gebraucht. Andere, wie zuletzt und vor allem Pyra und Lange, waren ihm vorangegangen, hatten auch bereits das reimlos-strophische Gebilde auf religiöse und auf solche weltliche Themata angewandt, die sich in einem sentimentalen Zeitalter ins Erhabene wenden ließen, z. B. auf die Freundschaft. Was aber Klopstock neu hinzubringt, ist das differenzierte, tiefe und echte Erlebnis; hier vernehmen wir den Schlag seines eigenen Herzens, das bei aller Weichheit so gar nicht auf Sentimentalität ausgeht, das von männlicher Kraft geschwellt ist, ohne doch leicht in Kraftprotzerei zu verfallen. Je nach Anlaß und Einstellung wird sogleich die Strophenform ausgewählt oder gemodelt. Das Verhältnis der längeren und kürzeren Zeilen, die Stellung der Tonsilben, die stärkere oder schwächere Füllung der Senkungen, die Abrundung der einzelnen Strophen, das alles klingt irgendwie mit Klopstocks eigenen Seelenschwingungen zusammen und läßt ihn die lateinischen Vorbilder jeweils mit besonderer Gefühlsnote erfassen; er rühmt den erhabenen Schwung der alkäischen, die große architektonische Harmonie der sapphischen Strophe usw. [1]), wie man früher den einzelnen Tonarten bestimmte ethische Wirkungen zuschrieb und sie auch zu

[1]) Back-Spindler Bd. 3 S. 16 f., dazu Viëtor: 'Geschichte der deutschen Ode', S. 116 (München 1923). Vgl. auch die Dissertation von Siegfried Levy: Klopstock und die Antike, München 1923. (Auszug gedruckt.)

Digitized by Google

bestimmten Zeiten gewiß verspürt hat. Niemals aber hat Klopstock nach einem starren Schema skandiert, und sein Gebrauch der antiken Maße ist mit wachsender Reife nur um so freier geworden. Statt des festen Schlusses weiß er auch das Enjambement künstlich zu verwenden; die Füllung der unbetonten Versteile mit schwereren oder leichteren Silben wird mit feinem Gefühl variiert; und aus der Reihe der Tonsilben hebt er jeweils Stäbe heraus, deren Stellung von Zeile zu Zeile gleichbleiben oder sich, merklich genug für unsere Auffassung, wandeln kann. Vor allem aber ist dies Schema nicht aufgefüllt mit Worten und verziert mit Bildern und Schnörkeln, sondern durchflutet von einem lebendigen Strom der Worte, der sich mit Urnotwendigkeit und mit hinreißender Kraft aus dem Innersten des Dichters ergießt, und dessen Leuchtkraft, Tongewalt und Melodienfülle von vornherein zugleich mit dem Grundrhythmus empfunden ist und von Strophe zu Strophe sich gleichlaufend mit dessen Abwandlung frei entfaltet. Aber wie die brausende Gewalt der inneren Dynamik andauernd gebändigt, geformt und innerlich vollendet wird durch die Macht der gewählten Strophenform, so der Abfluß der Rede durch eine ganz eigene poetische Syntax und durch die kühnsten Gebilde von scheinbar unendlichen, durch viele Strophen priamelartig ausgedehnten Vordersätzen, mit immer neu aufquellenden Parallelfügungen usw., die alle nicht logisch-rationalistisch betrachtet, sondern einfach mit dem Gefühl hingenommen werden wollen. Ähnlich steigert sich das Gefühl des Mystikers in Spiralwindungen gleichsam zum Unendlichen empor, um dann in einem seligen Augenblick bei der Durchbrechung der Erdenschranken anzulangen!

Es unterliegt keinem Zweifel, daß sich Klopstock damit von dem antiken Formwillen weit entfernt; um so näher steht er dem freien Fluge der Psalmendichtung, der er nach dem innersten Gehalt seiner Lyrik so nahe verwandt ist. Weiß doch auch die biblische Dichtung die Herrlichkeit der Schöpfung zu preisen, Töne der Liebe und Freundschaft anzuschlagen und das Herz aus dem Dunkel des Alltags weg in eine reinere Welt emporzuflügeln, die er aber dem Frommen schon auf Erden allenthalben entgegentritt. Nur ist bei Klopstock die religiöse Weltfreudigkeit, dieses Bewußtsein der göttlichen Immanenz, noch viel stärker; von der ungehemmten Auswirkung rein vitaler Kräfte im Eislauf oder in der Reitkunst, von der reinen

Digitized by Google

Freude an der Natur über die Äußerungen erotischen Hochgefühls und hinschmelzender Freundesliebe bis zu den geistigsten Erlebnissen hin, zum Weihegefühl des Dichters, zum Preise des Vaterlandes und endlich zur vollen religiösen Inbrunst führt eine ganze Tonleiter von Gefühlen und flügelt uns empor zu der Gottheit, die in dem allen lebt und webt, wenn wir nur den Erdenstaub von den Dingen abzuwischen vermögen. Es ist nicht kalte Allegorie, sondern der Ausdruck eines ganz lebendigen Gefühls für diese den Kosmos in mancherlei Gestalt durchwaltenden göttlichen Segenskräfte, es ist der Ausfluß der ungeheuren Dynamik und der eigentümlichen Hochspannung dieser Dichterpersönlichkeit, wenn Klopstock sich eine ganze dichterische Mythologie zusammenstellt und dabei Antikes, Biblisches und nach seiner Meinung Germanisches (oft Keltisches) in seinem Corpus lyricum durcheinandermischt. Zu seinem Schaden hat er späterhin die antik-heidnischen bewußt durch christliche oder germanische Zeichen zu verdrängen, hat ef die sinnlichen Werte seiner Dichtung zu beschränken und das Bedeutungsvolle zu verstärken gesucht [1]).

Am schönsten wirkt doch seine die Empfindung gestaltende Kraft, wenn sie keinen Namen aus dieser oder jener Vergangenheit braucht, sondern die Mutter Natur in ihrer Schönheit preist, als zeigte sie selber das frohe Gesicht, mit dem der Dichter „den großen Gedanken ihrer Schöpfung noch einmal denkt": ebenso schön, wenn er in demselben Gedichte ('Der Züricher See') die Freude anruft, die zwischen den lachenden Gestaden des Züricher Sees und dem Himmel „in rötenden Strahlen auf dem Flügel der Abendluft" zu schweben scheint. Die freudige Bewegung des Herzens ist der Gegenstand des ganzen Liedes, und nur dazu dienen Anruf, Erzählung und Schilderung, um sie in den Herzen der Hörer wiederzuerwecken. Dazu führt uns der Dichter durch die verschiedenen Grade des Gefühls hindurch, von dem ruhig lächelnden Tal am Fuß des Uto zu dem schon „empfindender schlagenden Herzen der Jünglinge" und endlich zu dem Augenblicke, wo die Freude „vollen Maßes" auf die jugendlichen Fahrtgenossen herabkommt, sie, „die Schwester der Menschlichkeit, ihrer Unschuld Gespielin". Er ist scheinbar auf dem Gipfel angelangt, aber er will die besondere Fäbung dieser

[1]) Über die innere Geschichte seiner Odendichtugn vgl. Erich Schmidt, Charakteristiken, 1. Reihe, 2. Aufl. Berlin, Weidmann 1902, S. 133 ff.

Digitized by Google

Freude noch herausarbeiten: die Freude am unbefangenen und ungehemmt-vertraulichen Umgang der Freunde. Und so wird eine ganze Reihe von hohen „Empfindungen" zum Vergleiche aufgerufen, von denen wir es wieder deutlich verspüren, daß sie in diesem Kreise wohlbekannt sind und auch dem Kosmos der ganzen Dichtung Farbe und Fülle geben. Von dem begeisternden Lenz wird gesungen und von dem Wein „im Sokratischen Becher, von der tauenden Ros' umkränzt"; wir fühlen, wie des Dichters eigenes Herz höher schlägt bei des „Ruhmes lockendem Silberton"; scheinbar läßt er sich gehen und jedes dieser Motive sich voll und rein ausschwingen, dann aber setzt die Hauptmelodie um so mächtiger ein, das Hohelied auf die Freundschaft, das nicht zufällig an den Schluß von Goethes Lied 'An den Mond' erinnert. Doch bei Goethe fehlt der Gedanke an Ewigkeit, Jenseits, Elysium, seine Lyrik bleibt auf der Erde. Klopstock eilt immer hinweg in das andere Reich, und der Todesgedanke ist seiner Freundschafts- und vor allem seiner Liebeslyrik nur allzu vertraut. Freilich ist ihm der Tod nur der Durchbruch zum höheren Leben und der Zeitpunkt der unbedingten Vereinigung des Ichs mit dem Unendlichen, die uns hier nur auf Augenblicke gewährt wird.

Solcher Augenblicke sind im Leben nicht allzu viele — ihre große Zahl würde ihnen ihren Wert nehmen, und der Dichter betont ihre Erlesenheit durch die gewählte Sprachform seiner Oden; sie sind auch nicht allzu verschiedenartig, und die Gefahr der Eintönigkeit, der Wiederholung und schließlich einer gewissen Routine liegt nahe, wenn der Dichter nicht unmittelbar vom Erlebnis des Hohen in dieser Welt berührt wird, sondern es gleichsam erst hineintragen will. Klopstock ist diesen Gefahren nicht immer entronnen, und besonders seine patriotische Lyrik hat sich selbst gerichtet, da der Dichter jene matteren Gefühle, die ihm gelehrte, aber auf Irrwegen einherwandelnde Studien des germanischen Altertums erweckt hatten, gewaltsam zur Erweckung seiner Landsleute verwenden wollte. Und wie seine Revolutionslyrik zuerst in der Bewunderung der französischen Ereignisse, dann in dem Haß gegen die Schinderknechte von Paris keine Grenzen findet und sich leicht bis zu kreischenden Tönen versteigt, so nehmen seine wohlgemeinten, treffsicheren und noch heute beherzigenswerten Warnungen Deutschlands vor „allzu großer Gerechtigkeit" gegen das Ausland oder vor

Digitized by Google

unwürdiger „Kriechsucht" doch leicht einen schulmeisterlichen Ton an. Geschaut und gestaltet ist das nicht, derartige „Dichtungen" bleiben für uns totes Material. Sie offenbaren uns nicht den „lebenden Klopstock", wie die besten seiner Freundschafts- und Liebes-, Natur- und Gottesgesänge.

Dagegen hatte Klopstock in seiner besten Zeit auch das Schema der Ode überwunden zugunsten einer anderen, einer offeneren und eindrucksvolleren Form, der H y m n e in „freien Rhythmen", wie wir heute sagen. Es war eine damals noch staunend und mit einer gewissen Verlegenheit betrachtete Form, die von Lessing und Herder mit feinem Gefühl, wenn auch vielleicht nicht immer mit vollem Verständnis für ihre besonderen Ausdruckswerte begrüßt wurde. Prosaische Naturen werden hier immer Prosa wittern, und die Gefahr, in Prosa zu verfallen, liegt nahe genug; auch Klopstock ist ihr nicht immer entgangen. Um so herrlicher strahlt ein Meisterwerk wie die 'Frühlingsfeier', der mächtige Vorklang von Goethes 'Prolog im Himmel': die erste wahrhaft poetische Gestaltung des Gewitters in unserer Muttersprache. Hier kann sich der Dichter in vierzeiligen, aber ganz freigebauten Strophengebilden ungehemmt ergehen, immer das Auge auf die Erde und ihre Wunder gerichtet und immer in bewegter Zwiesprache mit dem Schöpfer, dessen Allmacht und dessen Güte die Darstellung, der inneren Polarität des Dichters entsprechend, gleichmäßig gerecht werden will; auch hier der Wechsel zwischen dem Heroisch-Gewaltigen und dem Lieblich-Schmelzenden. Auch die Majestät der Gottheit in Donner und Blitz läßt den Dichter des 'Frühlingswürmchens' nicht vergessen, „das grünlich-golden neben ihm spielte", und das er in die Unsterblichkeit, in die ewiglebendige Gottesverwandtschaft mit hineinziehen möchte. In diesen freien Versen, die mit Ausweitung und Verkürzung mächtig an unser Herz greifen, kann der Dichter nun, von einem Teileindruck zum anderen fortschreitend, alle sprachlichen Mittel spielen lassen, mit mächtiger Steigerung der Gewitterwirkung bis zu den vielberufenen Zeilen: „Und der geschmetterte Wald dampft" — um sofort die dichten Wolken zu zerreißen und den Vater der Milde zu preisen, der die Hütte verschonte, und als dessen Bote der Regen herniederrauscht. Nun noch das Bild erquickender Fluten, und wir wenden den Blick von der Erde zum Schöpfer; die Sprache gibt nicht mehr den Eindruck des Naturereignisses, sondern erhebt sich mit alttestamentlichen

Digitized by Google

harfenähnlichen Klängen unmittelbar zu dem Ewigen, auf den jede Strophe mittelbar hingewiesen hatte.

Hier hat Klopstock das Höchste gegeben, was er zu geben hatte. Nicht umsonst drängt sich sein Name auf die Lippen Werthers und Lottes, als draußen das Gewitter sich mächtig entladet. In dem kräftigen Bestreben, die sinnliche Erscheinung und die Welt der Ideen zur Einheit zusammenzuleben, ist Klopstock der ganzen neueren Dichtung vorangegangen. Die nach ihm kamen, waren minder eng in der sinnbetonten Auswahl der Elemente der Wirklichkeit, fühlten sich freier von ererbten dogmatischen Vorstellungen, und ihre Leier wies mehr Töne, ihre Palette reichere Farben auf; ihnen allen aber hat Klopstock den Weg zu einer unmittelbar aus dem Herzen quellenden und ihre eigene Form sich schaffenden Dichtung gewiesen. Und auf seinem eigensten Gebiete, der gotterfüllten und doch der Welt zugewandten, der eigentlich „enthusiastischen" Ode, ist er in seinen besten Leistungen bis heute nur von den Größten erreicht, kaum übertroffen worden. In einer Zeit wie der unseren mit ihrem bangen Sehnen nach Pfaden, die sozusagen innerhalb der Welt zum Göttlichen, vom Gegebenen zu dem „Ganz anderen" führen, das sich doch wieder in den Lebensvorgängen und vor allem in den Aufschwüngen des Menschenherzens offenbart, in solcher Zeit wird Klopstocks Stimme nicht ungehört verhallen.

Digitized by Google

Wilhelm Heinse und der ästhetische Immoralismus.[1]

(1913)

Eine der besten Waffen in dem Ringen des gegenwärtigen Deutschland um einen geistigen Lebensinhalt ist die Besinnung auf die Kämpfe und die Errungenschaften jener glänzendsten Epoche unseres Geisteslebens, der unsere klassische Nationalliteratur und Philosophie entstammt; wie das Zeitalter des „Deutschen Idealismus", so bemühen auch wir uns um eine umfassende, einheitliche und in sich geschlossene Anschauung des Lebens, auf der Grundlage strengster Ursächlichkeit und des Glaubens an einen tieferen, der unmittelbaren Erfahrung nicht zugänglichen Sinn des Weltalls; auf den Spuren der Großen von Weimar und Jena streben wir danach, dem Leben des Individuums und (vielleicht noch mehr als jene) dem Leben der Gesellschaft, des Volkes, dem wir angehören, eine höhere Weihe zu geben durch die bewußte Beziehung alles einzelnen auf das Ganze; unaufhörlich bringt die Weltgeschichte neue Werte des Wahren, des Guten und Schönen hervor, unbeirrbar strebt sie, wie unser Gefühl uns sagt, der Verwirklichung höchster Ziele zu, die sich doch wieder jeder einzelne nach seiner Art und Bildung anders zurechtlegt. Denn in unzähligen Einzelstrahlen bricht sich das Sonnenlicht des grundsätzlichen Idealismus heut wie ehemals, und wer die Vergangenheit für die Gegenwart wahrhaft fruchtbar machen will, darf nicht mit irgendeinem vorgefaßten Urteil an sie herantreten; so wenig wie das „klassische Altertum" zeigt das deutsche „Humanitätszeitalter", als geschichtliche Erscheinung aufgefaßt, ein einheitliches Gepräge.

Grundsätzlich steht der Mensch des 18. Jahrh. der geoffenbarten Religion zweifelnd, der Dogmatik gar feindlich gegenüber und will vor allem nichts vom Wunder im Sinn einer willkürlichen Durch-

[1]) Zuerst erschienen in den Neuen Jahrbüchern, I. Abteilung, Bd. 31, S. 423 ff.

Digitized by Google

brechung des Naturgesetzes hören; dennoch kann er sich der Einwirkung religiöser Gedankenreihen nicht entziehen, ringt mit dem Problem des Übels, verwendet eine Fülle geistiger Kraft auf die Ergründung der letzten Ziele alles Lebens und läßt sich von dem Pietismus den Blick schärfen für den unverlierbaren Wert jedes einzelnen und für die Bedeutung der untervernünftigen, mehr triebhaften Vorgänge in der Menschenseele; wichtige Leitbegriffe wie „Natur", „Vollkommenheit" und „Menschlichkeit" schillern bereits in tausend Farben der Auffassung und Bewertung. Aus der verwirrenden Menge aber treten hier und da einzelne als Wortführer großer Gruppen hervor, und die eigenwilligsten unter ihnen weisen den hingebenden Beobachter jeweils auf eine bestimmte Richtung des Menschengeistes hin, die sich vielleicht unter besonders günstigen Verhältnissen kräftig und rein entfaltet hat, und die immer bereit ist, unter ähnlichen Bedingungen wieder durchzubrechen. „Spät erklingt, was früh erklang" — wenn Friedrich Nietzsche mitten in einer materialistisch verflachten Welt die starke Persönlichkeit als das höchste Glück der Erdenkinder preist, so arbeitet er an seinem Teile der Wiedererweckung des deutschen Idealismus vor; aber sein Ziel des großen Menschen ist doch weniger die unter immer neuen Kämpfen errungene Ausgeglichenheit eines Goethe, als jenes ästhetische Herrenmenschentum, das bereits im 18. Jahrhundert in Wilhelm Heinse einen glühenden Propheten gefunden hatte. Zu einseitig auf seine schriftstellerischen Leistungen hin geprüft, zu ängstlich an der bürgerlichen Moral gemessen, die er nicht anerkannte, hat Wilhelm Heinse lange Zeit in den Lehrbüchern als ein zerfahrenes Genie, als eine seltsame Mischung aus heißer Sinnlichkeit und aufklärerischer Kühle, als ein Dichter von großem Wollen und geringem Können eine undankbare Rolle gespielt; eine Literaturgeschichte aber, die sich des Zusammenhanges zwischen der Dichtung und der allgemeinen Geistesentwicklung der Menschheit stetig bewußt bleibt, wird seine Dichtungen bloß als die eine Seite seiner Wirksamkeit, nur als den oft genug unbeholfenen Ausdruck dessen hinnehmen, was in Heinse lebte, und was er durch seine Art, zu sein und zu verkehren, den Zeitgenossen und der Nachwelt geben konnte. Darum legen wir so großen Nachdruck auf Heinses Briefe und auf die stattliche Reihe der Tagebücher und Auszughefte, die diesen regen und unabhängigen Geist bei der Arbeit

Digitized by Google

und in stetem Werden zeigen, und die uns am besten in den Stand setzen, seine Entwicklung zu verfolgen und aus ihr heraus sein Hauptwerk, den 'Ardinghello', richtig zu verstehen. Im folgenden soll der Versuch gemacht werden, weitere Kreise auf das hinzuweisen, was philologische und historische Arbeit in den letzten Jahren für diese Aufgabe getan haben, und einiges Eigene für das geschichtliche Verständnis Heinses und seiner ästhetischen Richtung beizusteuern.

Die unentbehrliche Grundlage jeder wissenschaftlichen Erforschung unseres Dichters ist ein kritischer Text, der diesen Namen verdient; der Herausgeber muß mit treuer Hingabe an das Kleine und mit feinem Verständnis dem Eigentümlichen in Heinses Sprech- und Schreibweise nachgehen; er muß das Altertümliche und Mundartliche in seinem Stil beachten, wie z. B. sein Bestreben nach Vermeidung des Hiatus; er muß manche dunkle Stelle durch vollständigere Ausführungen auf den Heften des Dichters aufhellen, deren Inhalt oft in sehr oberflächlicher Überarbeitung in die Romane übergegangen ist; er darf überhaupt und vor allem nicht mit reichlichen Mitteilungen aus dem Nachlasse geizen, dessen gewaltige Stoffmassen erst durch sachgemäße Anordnung recht nutzbar zu machen sind. Dieser schwierigen, aber lohnenden Aufgabe hat sich der verdienstvolle Mitarbeiter der Sophienausgabe von Goethes Werken Karl Schüddekopf in Weimar mit dem schönsten Erfolge unterzogen. Seine Ausgabe ragt durch ihre Vollständigkeit, ihre sorgfältige Textgestaltung, ihre wohlbedachte Anordnung und nicht zum wenigsten durch die künstlerische Ausstattung seitens des Inselverlags weit über diejenige Heinrich Laubes von 1838 hervor, die mehr jungdeutschen Emanzipationsbestrebungen als philologischen Anforderungen dienen wollte. In zehn Bänden bringt Schüddekopfs Arbeit außer den Werken im engeren Sinne auch Heinses Tagebücher und sonstige bedeutsame Aufzeichnungen, sowie endlich seine Briefe, deren Inhalt ein Register erschließt.

Neben der allmählich entstehenden Ausgabe her und zum Teil durch sie befruchtet, sind dann eine Reihe von Untersuchungen über Heinse entstanden, die einzelne Abschnitte seiner Entwicklung, einzelne Seiten seiner Dichtung, einzelne Gebiete seines Nachdenkens näher beleuchteten. Eine der Gegenwart würdige Gesamtdarstellung steht noch aus, wird aber dankbar mit solchen Vorarbeiten wirt-

Digitized by Google

schaften. Arthur Schurig[1]) ist uns ein willkommener Führer durch Heinses Jugendentwicklung bis zur italienischen Reise. Mit seiner Kunst im engeren Sinne beschäftigt sich Edmund Rieß[2]), der im ganzen auf den Wegen von R. Riemanns trefflichem Buche über 'Goethes Romantechnik' wandelt, ohne doch sein Vorbild ganz zu erreichen; wir hätten etwas weniger registermäßige Darstellung und eine eindringendere Abwägung von Heinses Verhältnis zu seinen Vorgängern und besonders zu Wieland gewünscht; aber schon jetzt gewinnen wir aus der fleißigen Arbeit ein Bild von Heinses schriftstellerischer Entwicklung: ganz klar tritt der 'Ardinghello' als Gipfelpunkt seiner dichterischen Darstellung des Lebens, seiner künstlerischen Verarbeitung metaphysischer, ethischer und ästhetischer Fragen hervor, und doch bleiben wir keinen Augenblick darüber im Zweifel, daß Heinse keine ursprüngliche Begabung für den Roman besaß; der Aphorismus und der rauschende Dithyrambus in Prosa lagen ihm als Ausdrucksmittel wohl am nächsten; aber niemand hatte sie vor Heinse in Deutschland als eigene Dichtungsgattungen ausgebildet, und Heinse hatte zuviel mit dem überquellenden Gehalt seiner Seele zu tun, als daß er sich auch noch auf dem Gebiete der Form hätte als Schöpfer bewähren können. Um so gründlicher war sein Auge geschult durch die eindringende Betrachtung älterer Meisterwerke der bildenden Kunst. Darüber belehrt uns Karl Detlev Jessens[3]) inhaltreiche Untersuchung aufs beste, während sich Emil Utitz[4]) um die allgemeinere Frage nach Heinses Beziehungen zur zeitgenössischen Ästhetik bemüht. Weit über alle Vorarbeiten ragt das Werk von Walther Brecht[5]) hervor, weil es am tiefsten in den Kern von Heinses Wesen eindringt; für ihn ist

[1]) A. Schurig: Der junge Heinse und seine Entwicklung bis 1774. München und Leipzig 1910.

[2]) E. Rieß: Wilhelm Heinses Romantechnik. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte Bd. 39.) Weimar 1911.

[3]) K. D. Jessen: Heinses Stellung zur bildenden Kunst. (Palästra Bd. 31.) Berlin 1902.

[4]) E. Utitz: J. J. Wilhelm Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung. Halle 1906.

[5]) W. Brecht: Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland. Nebst Mitteilungen aus Heinses Nachlaß. Berlin 1911.

Digitized by Google

der Dichter des 'Ardinghello' zugleich der erste bewußte Vertreter des ästhetischen Immoralismus im modernen Deutschland; seine ästhetisch-ethischen Ideale aber wurzeln tief im Boden der italienischen Renaissance, die er sozusagen entdeckt hat[1]), wie Winckelmann für seine Zeitgenossen das klassische Altertum und die antike Schönheit entdeckt — vielleicht erfunden hatte; und wiederum wäre Heinse eine derartige Entdeckung nicht gelungen, hätte ihn nicht eine besondere innere Anlage zum Vermittler zwischen den Menschen der Gegenwart und denen des Cinquecento mit ihrem Kultus der Schönheit und mit ihrem Willen zur Macht bestimmt; nur hatte der Vorläufer Nietzsches im 18. Jahrhundert mit ganz anderen Schwierigkeiten und Hemmungen von außen und innen zu ringen als der Zeitgenosse Schopenhauers und Richard Wagners. Diese problematische „Übergangsfigur", diese „Mischung von Wasser und Feuer" sucht Brecht mit dem nachtastenden Verständnis des ästhetisch geschulten Historikers zu fassen, und in der Hauptsache ist ihm seine Aufgabe sicherlich gelungen. Seine wichtigste Quelle für die Erkenntnis des Menschen Heinse sind natürlich die Tagebücher: „Wenn Goethe doch die hätte lesen können! Persönlich mindestens hätte er den Jugendfreund, den einsiedlerisch-rastlos, wie er, sich bilddenden, besser beurteilt" (S. IX). Wie oft werden wir beim Blättern in diesen Urkunden an Goethes allumfassende Menschlichkeit gemahnt; rastlos durcheilt Heinse „fast alle Gebiete der Kultur und des Wissens; Geschichte, Philosophie, besonders Ethik und Ästhetik, Lebenskunst; Literatur, alte wie neue, auch gleichzeitige, der er sehr kritisch gegenübersteht, überwiegend aber antike; Kunst im weitesten Sinne, Archäologie, italienische und antike Topographie; Naturwissenschaft, Medizinisches, Staats-, Rechts-, Wirtschaftslehre,

[1]) Natürlich kannte Heinse noch nicht das Wort Renaissance. Neuerdings hat Adolf Philippi den „Begriff der Renaissance" untersucht und „Daten zu seiner Geschichte" gegeben (Leipzig, E. A. Seemann, 1912). Seine fleißige, mit wertvollen Abbildungen ausgestattete Arbeit zeigt, daß der Ausdruck R. sehr jung ist und erst um 1840 zu uns Deutschen kam, nachdem er bei den Franzosen schon hundert Jahre früher angewendet und auf die Wiedererweckung des klassischen Altertums bezogen worden war. Die heute gebräuchliche weite Bedeutung hat das Wort erst durch J. Burckhardt erhalten. Doch übersieht Philippi die wichtige Rolle, die Heinse bei der Rezeption des Renaissancebegriffes in Deutschland gespielt hat.

Digitized by Google

Psychologisches, Physiologisches, Anatomie, Sprachen, außer den klassischen besonders Neugriechisch; aber auch ferner liegende, wie Hebräisch und Türkisch, ziehen ihn an; Geographie, besonders in der Form von Reisebeschreibungen, denen er selbständige Bemerkungen anreiht; ganz zu geschweigen von den Beschreibungen seiner eigenen Reisen" (S. X). Dabei hält er sich fern von den treufleißigen Massenauszügen des büchergläubigen 18. Jahrhunderts, ohne doch so frei und sicher wie Goethe die Eindrücke der Außenwelt alsbald zu verarbeiten und in der kleinsten Einzelheit das Ganze zu ahnen. Aber Heinse „ist der Meister des unmittelbarsten Ausdrucks, wie er heute (oder schon gestern?) als Ideal alles impressionistischen Stils erscheint. Die Fähigkeit treuesten Festhaltens der blitzartigen und intensiven und differenzierten Impressionen ist bei ihm auf einen Grad entwickelt, wie er zu Heinses Zeit überhaupt nicht und auch jetzt höchst selten anzutreffen ist. Er ist schon Impressionist des Notizbuches — doch glücklicherweise noch ohne Tendenz, ganz naiv" (S. IX). Der Stil läßt den Menschen erkennen, und Brecht sucht uns diese Erkenntnis zu erleichtern, indem er selbst seinen Stil in weitem Maße dem Gegenstand anpaßt, wie die mitgeteilten Proben beweisen. Ohne ein bißchen Impressionismus ist eine Gestalt wie Heinse kaum zu erfassen, und der gewiegte Literarhistoriker verzichtet hier auf einen breiteren, geschichtlichen Unterbau, um die Persönlichkeit und das innerste Streben seines Helden zunächst von innen heraus zu erfassen.

Für die Kulturgeschichte bleibt aber die Aufgabe zurück, Heinses Geistesart auch insoweit zu verstehen, als sie nicht durch rein persönliche Anlage und Erfahrung bedingt ist, und den ästhetischen Kraftimmoralismus des 18. Jahrhunderts in einen größeren Zusammenhang einzuordnen; an dieser Stelle können natürlich nur einige Andeutungen gegeben werden. Das Herrenmenschentum wurzelt von Hause aus in anderen seelischen Anlagen und Erlebnissen als die Sehnsucht nach einem Leben in Schönheit. Was das erstere anlangt, so findet Brecht trotz seines gesunden Mißtrauens gegen spielerische Rassentheorien „die Ähnlichkeit des ‚großmännischen', starkgeistigen Ideals der Isländergeschichte (und des von ihr notorisch stark angeregten Ibsen) mit dem Menschenideal der Renaissance und Heinses zu erstaunlich groß, um die Frage nach dem germanischen Charakter der Renaissance nicht wieder zu erwägen"

Digitized by Google

(S. 54 Anm.). Man kann aber, glaube ich, nicht bloß bei den alten Isländern, sondern ebensogut bei den Deutschen der Völkerwanderungszeit jene starken Naturen finden, deren „einzige Moral die Kraft ist"; wir treffen sie weiterhin in der keltischen Heldensage und vor allem in reinster Ausprägung bei den Griechen Homers. Kühne Eroberer, die sich aus alten Kulturverbänden gelöst haben, sprengen auch die überkommenen Formen des hordenmäßigen Daseins und lassen sich eine Einschränkung ihrer persönlichen Ansprüche höchstens von seiten harter Notwendigkeit und unter kühler Berechnung ihres Vorteils gefallen. Das Entstehen und das Wesen solcher Heldenethik hat U. von Wilamowitz-Möllendorff unübertrefflich geschildert. Eine mehr oder weniger naive Kraftmoral wird sich eben immer wieder entwickeln, wo lange aufgespeicherte Volkskraft ungestüm die Schranken der Überlieferung durchbricht und eine neue Lebensweise schafft; so ist es bloß natürlich, daß die Formen und Forderungen der Renaissance auf den ersten Blick eine überraschende Ähnlichkeit mit denen der Reckenzeit aufweisen, und wiederum bringt im 18. Jahrhundert der lange gefesselte deutsche Geist in seinem Kampfe gegen die Verstandesaufklärung ganz entsprechende Erscheinungen hervor. Was aber die italienische Hochrenaissance und Heinse eigentlich gemein haben, ist die Bewußtheit jener Kraftmoral, ihre Anwendung auf alle Gebiete des öffentlichen Lebens und endlich ihre Verbindung mit ästhetischen Grundsätzen. Heinse vor allem hat zur Einheit verschmolzen, was die Geschichte ihm zerstreut überlieferte.

Die Fortpflanzung der Homerischen Gedichte innerhalb der ganz anders gearteten Gesellschaft des griechischen Festlandes führte allmählich zur Auflösung, Wandlung oder Verhärtung der heimischen, religiösen und sittlichen Grundanschauungen; Pythagoras, Xenophanes und Heraklit vor allem betonten den Widerspruch zwischen der geltenden Moral und der Darstellung der Götter bei Homer, aber erst die Sophisten wagten einen Vorstoß gegen die scheinbar selbstverständlichen sittlichen Grundbegriffe, und das nicht aus ästhetischen, sondern aus rein praktischen Beweggründen. Das Recht des Starken vertritt z. B. Kallikles im 'Gorgias'; Platon bekämpft diesen sittlichen Standpunkt ebenso heftig wie anderwärts die Homerischen Dichtungen und die auf sie mitbegründete attische Tragödie. Besser wird Aristoteles dem Drama gerecht; aber auch

Digitized by Google

sein Ideal der Seelengröße (μεγαλοψυχία) entbehrt der eigentlich ästhetischen Grundlage und Färbung; wohl äußert sich die erhabene Stimmung der Seele in dem kraftvollen Streben nach hohen Dingen, nach dem Ruhm vor allem, aber ihre Voraussetzung ist doch eine harmonische Ausgeglichenheit des inneren Lebens, wie sie sich die faustischen Gestalten der Renaissance immer nur auf Augenblicke und meist nur im ästhetischen Verhalten erringen konnten. Von einer eigentlichen Ethik des Genusses aber kann erst bei den Kyrenaikern die Rede sein —; besonders Aristipp steht dem ästhetischen Immoralismus der Renaissance viel näher als Epikur, der zwar auch von ihm abhängt, daneben aber die starken Einwirkungen des Aristoteles und des Demokritos erfahren hat. Aristippos sieht den idealen Zustand des Menschen nicht in der Schmerzlosigkeit, sondern geradezu in der höchsten Lust; immerhin unterscheidet er verschiedene Stufen des Behagens und schätzt das rein körperliche am niedrigsten ein; kraft der „vernünftigen Einsicht" beurteilt der philosophisch geschulte Mensch die verschiedenen Genüsse und weiß in jeder Lebenslage sein besseres Selbst, seine Heiterkeit und Zufriedenheit zu bewahren. Diese Ruhe der Seele aber will Aristipp so wenig wie späterhin Epikur, der Prophet des λάθε βιώσας, an das Getriebe des öffentlichen Lebens wagen; so blieb dem Griechen wieder kein Raum für die Herreninstinkte im Menschen: und auch jener Quelle der Menschenvergötterung, die in dem Unsterblichkeitsglauben der Orphiker wie der Platonischen Philosophie rauschte, hat sich Epikur streng verschlossen.

Kraftvoller, aber auch nüchterner war der Individualismus der römischen Kultur; das Streben nach dem größten Nutzen ward immerhin durch Rücksichten der Billigkeit und der Gegenseitigkeit in Schranken gehalten, und der politischen Leidenschaft der späten Republik wirkte, wie bei Cicero, die stoische Moral kräftig entgegen. Erst zur Kaiserzeit verband sich heißer Persönlichkeitsdrang mit der orientalischen Herrschervergötterung und nahm auf den Höhen des Lebens dämonische Formen an; auch in den Massen entfachten die orientalischen Mysterienkulte das Bewußtsein von dem unverlierbaren Werte der Einzelseele, doch lag in ihrer grundsätzlichen Richtung auf das Jenseits zugleich ein starkes Gegengewicht gegen eine rein irdische Selbstverherrlichung. Und selbst in Kreisen, die diesen Gedanken und die auch dem

Digitized by Google

Christentum mit seiner Selbstverleugnung fernstanden, fand sich die enge Verbindung des Strebens nach Macht und des Dranges nach Schönheit nur ganz vereinzelt. Nero vertritt in der Geschichte am eindrucksvollsten den Typus des Genußmenschen auf dem Thron, der eine Riesenstadt in Brand steckt, um ein erhabenes Schauspiel zu genießen, und der sich selbst als Histrionen feiern läßt; aber selbst Heinse, der ihn „unendlich über alle unsere schachmatten Fürsten mit ihrer Moral erhaben" findet, rügt doch an ihm, daß er „immer in einem Taumel von Genuß lebte und selten recht klar sah und bei Verstand war" [1]). Auch da fehlt die bewußte Pflege des übermächtigen Selbst. Die vornehme Gelassenheit eines Marcus Aurelius hat vollends mit ästhetischem Immoralismus nichts mehr zu tun.

Des Einfall der nordischen Barbaren, deren Herrentriebe sich austobten, ohne vor der Schönheit haltzumachen, vernichtete die Alte Welt, von der sich nur hier und da einige Reste erhielten. Zu den glücklichen Erben gehörte der Süden Frankreichs, dessen Bedeutung für die geistige Entwicklung Europas neuerdings A. Wechßler [2]) in seinem Werke über den Minnesang treffend bewertet und eindrucksvoll entwickelt hat. In den griechischen Pflanzstätten der Provence hatte sich hellenischer Geist sicherlich mit großer Zähigkeit erhalten und nach der Seite des üppigen Lebensgenusses entfaltet; hier vor allem mußte das Christentum mit seiner grundsätzlichen Lebensverneinung als eine Fessel empfunden werden, zumal seit der Überspannung des christlichen Gedankens in der Kluniazenserbewegung; wenn die von der Kirche gepredigten Kreuzzüge allenthalben nicht bloß den Glaubenseifer anstachelten, sondern auch dem Menschen des Abendlandes zur Einsicht in die eigene Kraft und in die Weite, Größe und Schönheit der Welt verhalfen — so brach die Bevölkerung Südfrankreichs schneller und gründlicher als irgendein Nachbarvolk mit den kirchlich empfohlenen Formen und Normen des Daseins. Dieses alte Kulturland erlebte seit der Beendigung der Sarazenenkriege einen neuen Aufschwuug. „In den Städten und an den Höfen großer Wohlstand, ja Reichtum; blühende Landwirtschaft, besonders Weinbau; daneben die Ent-

[1]) Siehe Brecht S. 122.

[2]) Das Kulturproblem des Minnesangs I. (Minnesang und Christentum.) Halle 1909.

Digitized by Google

wicklung zur Geldwirtschaft; die Verwaltung der territorialen Herrschaften fester organisiert; erste Ansätze zum Beamtenstaat.“ [1]) Hier entwickelte sich denn auch ein Hofleben von entschlossen weltlicher Färbung, voller Schönheit und Lebensfreude, die sich gleichwohl selbst ihr Gesetz gab und ihre Grenzen zog. Hier lebte der antike σωφροσύνη als mezura, hier das Ideal der καλοκάγαθία, der urbanitas, als cortecia wieder auf, und hier wurde der kräftige Eudämonismus der Männerwelt ästhetisch geadelt durch vornehme Frauen, die hier zuerst zu selbständiger, fürstlicher Stellung und Macht gelangt sind. Freilich konnte eine derartig verfeinerte und bald überfeinerte Kultur auf die Dauer dem Ansturm der Außenwelt nicht standhalten; aber auf den Flügeln des Minneliedes eilten ihre Anschauungen und Ideale über die ganze abendländische Menschheit hin und gingen mit den Meinungen und Grundsätzen anderer Nationen die mannigfachsten und oft wunderlichsten Mischungen ein.

In Deutschland ist es nie zu einer so gründlichen Umgestaltung des Lebens gekommen wie in der Provence; aber Meister Gottfrieds ‘Tristan’ ist das Erzeugnis einer rein ästhetisch wertenden, im Grunde wenigstens amoralischen Künstlernatur. Auf italienischem Boden vollends erwies sich Petrarka als würdiger Erbe der Troubadours und zugleich als der erste große Humanist; er war ein scharfer, kritischer Kopf, ein glühender Patriot und zugleich „eine durch und durch künstlerische Natur, eines jener subtilen Gebilde, die, wenn der Sturmwind des Lebens über sie braust, wie eine Äolsharfe in elegischen Tönen erklingen“ [2]). Aber noch bedingte die einseitige Pflege des Lateinischen einen Bruch zwischen Dichtung und Leben. Erst am Ende des 15. Jahrhunderts kehrte der Humanismus auf Dantes Spuren zur Pflege der Muttersprache zurück. An der Spitze dieser nationalen Bewegung erscheint Lorenzo der Prächtige, „der Typus des hochgebildeten, kunstsinnigen, aber auch amoralischen Dynasten“ [3]).

Hier zeigt sich die entschiedene Weltlichkeit der neuen Zeit im Bunde mit einem ebenso entschiedenen Individualismus, der wieder seine eigene Vorgeschichte gehabt hat. Bereits die Über-

[1]) Wechßler a. a. O. I, 71.

[2]) Morf: Die romanischen Literaturen. Kultur der Gegenwart I, Abt. XI a, S. 175.

[3]) Ebenda S. 181.

Digitized by Google

gangszeit hatte, zunächst wohl auf religiösem Gebiet, die Gestalt des großen Menschen auffassen und in mehr oder weniger künstlerischer Darstellung festhalten lernen. Einst war aus dem alten Heroenkult die Heiligenverehrung erwachsen, und nie hatte die christliche Legende ihren Zusammenhang mit den spätantiken Wundergeschichten und wandernden und werbenden Philosophen und Religionsstiftern ganz verleugnet, wobei freilich zunächst das eigentlich Abenteuerlichen in den Vordergrund trat. Doch der alte Wunderglaube des 10. und 11. Jahrhunderts, an Reliquien klebend, unlebendig, wunderlich, massiv, verschwand zum guten Teil, und an seine Stelle trat der Glaube an die persönliche Wirkungskraft (virtus) zeitgenössischer Männer Gottes, vor allem Bernhards von Clairvaux [1]). Den Zauber der überragenden Persönlichkeit atmet denn auch die provenzalische Kultur und Dichtung. Aber erst in der freien, schneidenden Luft der italienischen Renaissance, in den äußeren und inneren Kämpfen der neuen Fürstenhäuser und Stadtrepubliken, unter dem belebenden Hauche griechischer Menschlichkeit und römischen Machtstrebens konnten alle Triebe der Seele nach Herrschaft, Ruhm und unbegrenztem Lebensgenusse sich frei entfalten. Hier wird der neue weltliche Begriff des Virtuoso geprägt, der nicht mehr mit christlicher Demut entsagt, sondern „hochgemut" alles Menschliche auskosten und alle Kräfte regen will. Was der Italiener uomo singolare oder gar uomo universale nennt, ist „die anschauliche Phantasievorstellung von einem Menschen, in dem die allgemein menschlichen Merkmale so verwirklicht sind, das nicht nur das Normale, sondern auch das teleologisch Wertvolle derselben in der höchsten denkbaren Form darin ausgeprägt ist". (Spranger). Wie jede andere Idealvorstellung, kommt auch diese nur durch die entscheidende Mitwirkung des ästhetischen Vermögens zustande; wie weit aber das Ästhetische als inhaltliche Bestimmung in sie eingeht, ist eine besondere Frage, die doch wohl noch der eingehenderen Untersuchung lohnte.

Wenn wir von den Künstlern absehen, deren Lebenshaltung und -auffassung kaum als allgemeingültig angesehen werden kann, so dienten das Schöne und die Kunst in unzähligen Fällen zum Schmuck eines Herrenlebens oder als eine besonders auserlesene unter den

[1]) Lamprecht: Deutsche Geschichte Bd. 2, S. 362. Vgl. auch L. Zöpf: Das Heiligenleben im 10. Jahrhundert (1908), und Wechßler a. a. O. S. 286.

Digitized by Google

vielen, leidenschaftlich genossenen Freuden des Daseins, aber von einem bewußten, ästhetischen Immoralismus kann man wohl in den seltensten Fällen reden. Überhaupt wehrte sich die Renaissance i. a. nicht gegen die Sittlichkeit überhaupt, sondern nur gegen das christliche Gesetz der Unterordnung des Körpers unter den Geist, des einzelnen unter die Gesamtheit und schließlich unter die Gottheit. Die höchste Stufe der Virtù, die Magnanimità, wie man sich nach Aristoteles ausdrückt, wird freilich verschieden aufgefaßt. Die einen bevorzugen mit der älteren Stoa den vornehmen Rückzug der großen Persönlichkeit auf sich selbst, die andern führen den Helden mitten ins Leben und in den Kampf hinein und lassen des Ruhmes lockenden Silberton an sein Herz schlagen. Die letztere Richtung ist die mächtigere, und ihr eindrucksvollster Vertreter ist Macchiavelli mit seiner merkwürdigen Mischung aus kühler, geschäftsmäßiger, ja herzloser Berechnung und verhaltener Glut. Sein Ideal ist die glänzende Bestie Cesare Borgia, und bei ihrem Anblick verspürt er wohl so etwas wie ästhetisches Behagen; aber die starke Betonung des Ästhetischen im Leben dieser Großen der Renaissance verdanken wir doch wohl erst der Sehnsucht späterer Betrachter nach neuen Formen des menschlichen Lebens.

Auch in Deutschland war zunächst durch Jahrhunderte kein Raum für ein ästhetisches Menschheitsideal. Hier hatte das heidnische Heldentum der Italiener wenig Anklang und Nachfolge gefunden; viel eher wären die fortschrittlich gesinnten Christen für jenen „universalen Theismus" hervorragender Humanisten zu haben gewesen, der die ganze Mannigfaltigkeit des religiösen Glaubenslebens innerhalb der Menschheit anerkannte und im Christentum nur den Höhepunkt der Kulturentwicklung sah. Doch Luthers Sieg über Erasmus drängte für lange Zeit die ganze Richtung zurück und mit ihr die wissenschaftliche Ablehnung des Übernatürlichen, die stoische Geisteshaltung und die bewußte Anknüpfung an die Ideale der Bergpredigt. Der Altprotestantismus, der den Sieg behielt, teilte mit dem Humanismus eine Reihe lebensfähiger Leitgedanken und Antriebe und überragte ihn entschieden an religiöser Kraft und Tiefe, hing aber doch wieder so innig mit der Überlieferung zusammen, daß sich ihm erst ganz allmählich und unter heftigen Kämpfen ein modernes Lebensideal entwinden konnte. So stellt der Gedanke des allgemeinen Priestertums den einzelnen ganz auf seine Überzeugung

Digitized by Google

und verpflichtet ihn doch wieder auf die allgemein verbindliche Lehre der Schrift; ebenso schätzt und fordert die neue Gesinnungsethik die Ganzheit und den unlösbaren, durchsichtigen Zusammenhang der Persönlichkeit, hält es aber auf der andern Seite für selbstverständlich, daß ihre Handlungen allewege mit den zehn göttlichen Geboten übereinstimmen; und von freudiger Lebensbejahung kann eigentlich keine Rede sein, wo man die gegenwärtige Welt als verderbt durch die Erbsünde ansieht und das eigentliche Ziel des Daseins und alles Strebens in einem besseren Jenseits sucht; der weltliche Beruf gehört zu jenen Ordnungen, die das Leben eben gerade noch erträglich machen, und ist insofern auch für den Christen von Bedeutung; einen selbständigen Wert aber hat der Künstler oder der Gelehrte so wenig wie der Bauer und der Handwerker. Erst ganz allmählich haben innere und äußere Einwirkungen in die festen Mauern des Altprotestantismus Bresche gelegt: aus der Naturphilosophie der Renaissance entsprang allmählich das natürliche Lehrgebäude der Geisteswissenschaften, das dann in Europa bis zu den Tagen des deutschen Idealismus herrschte; an der Hand des Stoizismus, den holländische Philologen gründlich erforscht hatten, entwickelte sich eine natürliche Sittenlehre, und die Errungenschaften der Wissenschaft erzeugten mit sektiererischen Gedanken zusammen jenen religiösen Individualismus, der schließlich die Bande des Kirchentums sprengen mußte. Gegen die weltflüchtige Rechtgläubigkeit und gegen die alles gleichmachende und alles verstehen wollende Verstandesaufklärung boten die Leibnizsche Philosophie sowohl als der Pietismus heilsame Gegengewichte dar. Beide wußten das Menschenleben mit seiner unübersehbaren Fülle individueller Gestalten zu schätzen, beide erkannten die unvergleichliche Bedeutung der Leidenschaften und aller elementaren, untervernünftigen Regungen der Seele an; beiden ist es zu danken, daß das lange zurückgehaltene deutsche Gefühlsleben nach den Kriegen Friedrichs des Großen wieder kräftig aufwallte, die geistige Welt des aufstrebenden Mittelstandes in ihrer ganzen Breite durchdrang und auch die Kunst mannigfach befruchtete. Heinse steht mit allen seinen Anschauungen und Forderungen mitten inne in jener großen Bewegung, die mit dem asketischen Geist in Deutschland endgültig brach, um sich eine neue Auffassung des Menschen und seiner Stellung zur Geschichte und zur Natur zu er-

Digitized by Google

obern. Hier gibt es keinen unüberbrückbaren Gegensatz mehr zwischen Natur und Geisteswelt, und jedes Einzelne weist in besonderer Art auf das eine, alles durchdringende göttliche Leben hin, das sich in ewiger Entwicklung von den niedrigsten Betätigungen körperlicher Kräfte bis zu den erhabensten Offenbarungen sittlicher Freiheit erschließt; voll Entzückens verweilt das Auge auf der bunten Fülle von Lebensmöglichkeiten und Lebensformen im All. Eine solche seelische Haltung des Beobachters aber ist bereits ästhetisch-künstlerisch; und die Kunst erhält in dieser Zeit die große Aufgabe, das Sinnliche zu durchgeistigen, das Geistige zu versinnlichen und die treibenden Kräfte der Entwicklung in allem Lebendigen darzustellen und mitempfinden zu lassen. So gewährt sie die tiefste Einsicht in das Dasein, die reinste Steigerung der eigenen Lebenskraft, die höchste mögliche Entfaltung des Menschlichen; der Künstler erscheint als der wahre Mensch und als der Hüter der höchsten Güter der Menschheit. Freilich waren es rauhe und vielverschlungene Pfade, die den deutschen Idealismus auf diese Höhe emporführten.

Stärker und reiner als in Deustchland und in Frankreich waren die Leitgedanken der Renaissanceästhetik in England festgehalten worden, von wo sie erst im 18. Jahrhundert wieder zu uns herüberdrangen. In dem Kampfe zwischen Gottsched und den Schweizern scheiden sich zwei große Zeitalter der Dichtung und der künstlerischen Auffassung des Menschen. In umständlicher Form, aber aufrichtig und selbständig suchen Bodmer und Breitinger mit ästhetischen Mitteln ihre Zeitgenossen zu bilden; und nach ihrer Überzeugung übt der Künstler die höchste Wirkung, der die Gegenstände und die Menschen ihrer „Idee" gemäß schildert; der also nicht am Alltäglich-Zufälligen haften bleibt, aber auch nichts ins Blaue hinein idealisiert, sondern die wesentlichen Züge bis zum Außerordentlichen steigert und „Tugenden und Laster in ihrer wahren Gestalt" abmalt. Dazu gehört freilich ein „Urteil der Seele", das nicht durch hausbackene Überlegung zu ersetzen ist, und das aus der schöpferischen Einbildungskraft des Geistes entspringt; ihr versuchen die Schweizer, im Hinblick auf Homer, Dante und Milton, die gebührende Stelle im Geistesleben des Menschen anzuweisen. „Ich sehe", sagt Breitinger, „den Poeten an als einen weisen Schöpfer einer neuen idealischen Welt oder eines neuen Zusammenhanges der Dinge, der

Digitized by Google

nicht allein Fug und Macht hat, denen Dingen, die nicht sind, eine wahrscheinliche Wirklichkeit mitzuteilen, sondern daneben so vielen Verstand besitzet, daß er, seine Hauptabsicht zu erreichen, die besonderen Absichten dergestalt miteinander verknüpfet, daß immer eine ein Mittel für die andere, alle insgesamt aber ein Mittel für die Hauptabsicht abgeben müssen." Auch Baumgarten und seine Nachfolger haben mit ihrer Vollkommenheitslehre, die Jessen zu Unrecht als einen Klotz am Bein der späteren Ästhetiker und vor allem Heinses ansieht, die gleiche Richtung verfolgt. Der Vollkommenheitsbegriff selbst konnte ohne Mühe mit all dem Lebensgehalt erfüllt werden, den das Zeitalter sich allmählich erarbeitete; Baumgartens Erklärung der Dichtung als einer „vollkommenen sinnlichen Rede" zielt im Grunde nur auf die Lebhaftigkeit, inhaltliche Fülle und Stärke des ästhetischen Eindrucks. Seine Nachfolger bogen die Formel etwas um; wenn sie aber die „sinnliche Darstellung des Vollkommenen" verlangten, so schlossen sie damit die schweizerische Lehre von der gesteigerten Wiedergabe der Wirklichkeit ein und ebneten kommenden Genies den Weg zur Freiheit von vernünftelnder Bevormundung. Klopstock und Wieland wurden von diesen Gedanken bereits getragen, aber sie konnten der Ästhetik den vollen Begriff des Genius noch nicht vermitteln. Klopstock war zu stark durch religiös-pietistische Einflüsse, Wieland durch das Unterhaltungsbedürfnis einer französisch gebildeten Gesellschaft gebunden, um ein kraftvolles, ganz auf sich gestelltes Menschenleben darzustellen. Lessing hatte die Kraft und Selbständigkeit, die ihnen abging, aber sein inneres Leben war zu stark auf klares und folgerechtes Denken gerichtet, als daß er auf die Dauer ein Geschlecht hätte befriedigen können, dessen ästhetische Bedürfnisse sich verfeinerten, während sein Triebleben sich immer kräftiger entwickelte.

Hatte Leibniz bereits auf die Macht und Bedeutung des Unbewußten in der Welt hingewiesen, so leitete doch erst Rousseau alle religiösen und philosophischen Wahrheiten und alle Normen des sittlichen Lebens mit kraftvoller Einheitlichkeit aus der unmittelbaren Gewißheit des Gefühls ab. Hamann folgte ihm und verwies als Erster in Deutschland auf jenes „Natürliche" im Menschen, das sich in der Leidenschaft am gewaltigsten offenbart. „Was das für eine

Digitized by Google

ungezogene Moral ist", ruft Hamann seinem Bruder zu [1]), „die die Leidenschaften verwerfen will und ihrer Tochter die Herrschaft über sie einräumt. Brauch' deine Leidenschaften, wie du deine Gliedmaßen brauchst, und wenn dich die Natur zum Longimanus oder Vielhänder gemacht, so wird sie und nicht du verlacht". Aber für die Bildung eines ästhetischen Menschheitsideals hat Herder viel mehr geleistet als der vernunfthasserische „Magus im Norden". Mit jener „Besonnenheit", die nach seiner Lehre einst tierische Laute zu menschlicher Sprache erhob und den Menschen überhaupt erst zum Menschen machte, faßte er selbst die überquellenden Kräfte seines Geistes und seines Gefühlslebens freiwillig zu schöner Totalität zusammen. Und er stellte die Welt als Ganzes unter das Gesetz einer Entwicklung, die sich in dem unaufhaltsamen Widerstreit entgegengesetzter Kräfte vollzieht. Von seinem hohen Standpunkte aus konnte Herder dem griechischen wie dem englischen Drama gerecht werden und in Shakespeare den Bruder des Sophokles begrüßen; aber im Grunde war es nicht die Herrlichkeit der sich regenden Einzelkraft, die ihn vor allem fesselte, sondern eben der Gang und das Ziel des ungeheuren Ganzen; und bei dem theologisch geschulten Manne floß der Begriff des Echt-Menschlichen schließlich doch wieder mit dem christlichen Ideal irgendwie zusammen.

Dies war bei dem heidnischer gesinnten Winckelmann nicht zu erwarten, der auch an Kraft und Feuer des inneren Erlebens Herder übertraf, der aber bald in eine andere Einseitigkeit verfiel; nach einer außerordentlich harten Laufbahn hatte er in Italien seine Ruhe und in dem Erleben der Meisterwerke griechischer Bildhauer jene erhabene Gehaltenheit der Seele gefunden, aus der große Taten und Gedanken entspringen. Bei den Griechen hatte sich nach seiner Meinung die Natur mit ungewöhnlicher Gunst als eine nie versiegende Quelle großer Anschauungen und als ein untrüglicher Prüfstein überkommener Kunstlehren erwiesen; hier lernte der Künstler im Vergänglichen das Bleibende erfassen und das Tägliche zum Außerordentlichen steigern; Platon hatte freilich das Reich der Ideen ins Übersinnliche verlegt, Winckelmann suchte es in jenen „Marmortypen, die entstanden waren aus der Reinigung der Künstler von persönlichen Neigungen, Urbildern einer bloß im Verstand entworfenen geistigen Natur, deren einer, ihnen stets gegenwärtiger

[1]) Schriften, herausg. von Roth, I. Teil, S. 515.

Digitized by Google

Begriff der höchste und sich immer gleich blieb“ [1]). So strebte er über das Individuelle hinauf zu jenem Göttlichen im Menschen, das ihm die Laokoongruppe zu verkörpern schien: „So wie die Tiefe des Meeres allzeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.“ [2]) Winckelmann mißt das ethische Ideal nicht mehr, wie selbst Shaftesbury noch getan hatte, an einer für sich bestehenden Gesetzmäßigkeit der äußeren Natur, er knüpft unmittelbar an die schaffenden und zugleich gestaltenden Kräfte des künstlerischen Vermögens an; aber er betont ausdrücklich, daß ohne die auswählende und ordnende Kraft des Verstandes ein künstlerisches Gebilde nicht entstehen kann. Auch Heinse stellt mit Bewußtsein und Nachdruck den Verstand in den Dienst des ästhetischen Schaffens und Genießens; doch kommt es ihm mehr auf das Ausleben, denn auf den Ausgleich der Kräfte, mehr auf die Fülle und Schönheit des Daseins als auf das Ziel der ganzen Entwicklung an, das er sich wieder nicht ohne den Reichtum der Farben und Formen ausdenken mag. Heinse hat auf der Höhe seines Wirkens den Verfasser des 'Laokoon' bewundert, obwohl seine gründlichere Kenntnis der bildenden Kunst ihn befähigte, zwischen Malerei und Bildhauerei schärfer zu scheiden und auch den Wert des Häßlichen für die künstlerische Abschattung besser zu erkennen; er fühlte sich Herder darin verwandt, daß seine Kunstbetrachtung von den gegebenen Tatsachen der Wirklichkeit ausging, daß er die einzelnen Sinnesorgane auf ihre besonderen ästhetischen Leistungen untersuchte und vor allem die bewußte Schulung der künstlerischen Anlage, der Sinnestätigkeiten und der schöpferischen Kräfte verlangte. Dennoch schien er ihm mit all seinem Bildungsbestreben über den „Schwärmer, Pedanten und Superintendenten“ schließlich nicht hinauszukommen. So suchte Heinse seinen Weg zwischen Herder und Rousseau zu finden, der sich wieder zu stark auf die unmittelbare Erleuchtung durch das Gefühl verließ. Die Leitung der schöpferischen Kräfte durch den wählenden und ordnenden Kunstverstand mußte ihn endlich an Winckelmann fesseln,

[1]) Vgl. Justi: Winckelmann, 2. Aufl., Bd. 2, S. 67.

[2]) Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755), S. 19. (Neudruck von Urlichs, in Seufferts Literaturdenkmalen Heft 20 S. 24,)

Digitized by Google

mit dem er auch die Begeisterung für die griechische Landschaft, Gesittung und Kunst teilte; aber er suchte in der Kunst nicht das Göttliche, sondern das Menschliche; ihn fesselte nicht ein einseitig-harmonisches Griechenideal, sondern die machtvolle Entfaltung ringender Kräfte in Altertum und Gegenwart; und seine eigene leidenschaftliche Natur durfte weiter um sich greifen als seine Vorgänger, weil er sicher war, sich schließlich nicht selbst zu verlieren. Erwägt man dies Verhältnis Heinses zu seinen nächsten Vordermännern, so wird man verstehen, daß es sich hier nicht um eine rein theoretische Fortentwicklung der früheren Gedankenketten handelt, sondern um einen neuen Lebenstypus, der in dem Gesamtbilde der „klassischen Zeit" nicht übersehen werden darf. Heinse hat „den Wielandschen Epikureismus in das Tropenklima des Genies versetzt, Antike und Renaissance zu seinen Zeugen aufgerufen und das zügellose Ausleben des Genies als Prinzip der Ethik verkündet" [1]). Sein Wirken wurzelt tief in seiner Persönlichkeit; um so wertvoller sind uns ernste Untersuchungen wie die von Schurig, die uns Heinses Charakter aus seinem Werdegang besser verstehen lehren.

Nur scheint mir Schurig so wenig als andere Darsteller den Einfluß der thüringischen Heimat auf Heinses ganze geistige Art genügend eingeschätzt zu haben. Die merkwürdige Verbindung von Gefühlswärme, ja heißer Leidenschaftlichkeit und kühler, verstandesmäßiger Überlegung erinnert uns auffällig genug an Martin Luther, Richard Wagner und vor allem an Friedrich Nietzsche. Umsichtig und einsichtsvoll hat Erich Eckertz [2]) die seltsam zusammengesetzte Stammesart des Obersachsen umrissen: die Verbindung von Überzeugungseifer und künstlerischer Schöpferkraft mit „stark wollender Ethik und Didaktik", den Mangel eines nur im Schaffen sich wohltuenden Künstlertums bei sorgfältiger Wahrnehmung aller künstlerischen Werte der deutschen Schriftsprache, das Schwanken zwischen sittlichem Pathos und jener angenehmen „Verdorbenheit", ja „psychologischen Morbidität", die der Dichter des 'Zarathustra' bei Wagner und anderen Stammesgenossen witterte — das alles ist, nur in besonderer Mischung, bei dem Schulmeistersohn Wilhelm Heinse so gut wie bei dem Pfarrersohn Friedrich Nietzsche zu finden.

[1]) Vgl. E. Troeltsch in Herzogs Realenzyklopädie, 3, Aufl., Bd. 8, S. 624.

[2]) Erich Eckertz: Nietzsche als Künstler, München 1910, Kap. III. Vgl. meine Besprechung in der Zeitschr. f. d. deutschen Unterr., Bd. 26, S. 673ff.

Digitized by Google

A. Schurig führt uns in das Vaterhaus des Dichters, zu dem Organisten und späteren Schulmeister von Langewiesen, Johann Nikolaus Heintze; der „kluge Mann, dem man nichts Unrechtes nachsagen konnte", wie die Zeitgenossen berichten, der bei einem Brande nur sein Klavier und einige Bücher rettete und dem es um nichts so leid tat, als um seine Bäume, mag für den schwer zu behandelnden Knaben mehr Verständnis gezeigt haben, als die unbedeutende Mutter und die banausischen oder engherzigen Lehrer seiner Jugend. Weder in Arnstadt noch in Schleusingen hat sich Heinse als Schüler recht glücklich gefühlt. Der reichbegabte Junge widmete sich um so lieber der geliebten Musik oder entschädigte sich durch die Gebilde seiner Einbildungskraft für die rohe Behandlung seitens des Direktors Walch; dann ließ er wohl auch seiner Sinnlichkeit die Zügel schießen und malte sich üppige Szenen aus oder träumte von utopistischen Reichen, die er erobern und nach Rousseaus Lehren auf die glücklichste Art einrichten wollte. Reichere Anregung, aber keine Festigung seines Charakters gab ihm die vielseitige und gewandte, doch auch leichtsinnige Persönlichkeit Friedrich Just Riedels[1]) in Jena, wo Heinse sich eigentlich juristischen Studien widmen sollte; der Verfasser der 'Theorie der schönen Künste und Wissenschaften', nach Wieland ein Kopf „voll petillierenden Champagnergeistes", doch ohne eigentliche Tiefe, übermittelte ihm die Gedanken Baumgartens, Mendelssohns und anderer Popularphilosophen, führte ihn aber auch zu den englischen und französischen Ästhetikern und vor allem zu Winckelmann. Heinse folgte ihm 1768, zweiundzwanzigjährig, an die Universität Erfurt und geriet bald unter die Einwirkung Wielands, der den ehrlich begeisterten, auch in der Satire gewandten Heinse gern in sein Gefolge aufnahm, ohne doch erzieherisch auf ihn einzuwirken oder ihn auch nur ernsthaft technisch zu beraten; er öffnete Heinse Auge und Sinn für Griechenland, wie er es verstand; aber zugleich entfachte er durch die lüsternen Szenen seines 'Idris' heiße Flammen in seiner Brust, während Wielands Muse doch die spröden Aufklärungsstoffe nur mit prickelnder Pikanterie hatte mundgerecht machen wollen. Bald widmete der allzu gelehrige Schüler alle Zeit, die ihm notwendige literarische Fronarbeiten und die Unterhaltungen des freigeistigen „Universitätsordens der Grazien" übrigließen, dem

[1]) Vgl. K. F. Wize: F. J. Riedel und seine Ästhetik. Berlin, Trenkel, 1907.

Digitized by Google

Studium der erotischen Literatur aller Zeiten und Völker; sein Ideal war kein geringeres, als „ein zweiter Lucian zu werden". Trotz des „Zynismus" seiner Sinngedichte, trotz seiner schlechten Umgangsformen und seines lockeren Wandels empfahl Wieland den hoffnungsvollen jungen Mann 1770 an Gleim: „Sein Genie" sei noch „brausend und trüb, wie junger Wein", aber es könne „was Großes" aus ihm werden; noch wärmer klingt Wielands Brief an J. G. Jacobi vom Herbst 1771: „Sein Herz ist warm und gefühlvoll; eine starke Ader von satirischer Laune macht ihn zuweilen ein wenig zweideutig[1])." Heinses satirische Neigung aber fand nur neue Nahrung, als er mit einem früheren Hauptmann, der sich v. Liebenstein nannte, auf Reisen ging und unterwegs unter den Einfluß von dessen Freund, einem Grafen Schmettau, geriet. Dieser grobkörnige Freigeist verleidete ihm gründlich die Lust, zu religiösen Fragen überhaupt noch ernsthaft Stellung zu nehmen; aber zu Unrecht suchte Heinse den merkwürdigen Mann (einen Bekannten Lessings) später auch für seine Petronübersetzung verantwortlich zu machen. In Wahrheit hatte er sich für die heikle Arbeit seit langem gerüstet und brauchte sich des Erfolges nicht zu schämen. Wieland freilich knurrte über den „Priapismus" in der deutschen Literatur, für den er nicht gern verantwortlich sein wollte. Vater Gleim aber wies den Übersetzer auf Dorats 'Cérises', die Heinse auf seinen Rat „ganz auf deutschen Grund und Boden" verpflanzte; doch steht seine lüsterne Aufschwellung des Stoffes noch deutlich im Banne der 'Komischen Erzählungen' von Wieland. Um so wertvoller ward für seine Entwicklung der Verkehr in der Familie v. Massow, an die Gleim den jungen Dichter als Hauslehrer empfahl. Die bedeutende Frau des Hauses, die mit ihrem Gatten in nicht befriedigender Ehe lebte, wurde seine Freundin und seine Muse; sie schliff nicht bloß sein ungeschicktes Äußere ab, sie trieb mit ihm Musik, las unter seiner Leitung selbst Boccaccio und gab seiner ganzen Persönlichkeit entschiedene Richtung und Geschlossenheit; der „Venus von Massow" singt Heinse jene vierzig Stanzen, die nach Goethes Urteil „alles übertreffen, was je mit Schmelzfarben gemalt worden", während Wieland damals wenigstens splitterrichterlich die Hände ringt. Und Schurig dürfte recht damit haben, daß sie nicht bloß in der Gestalt der Hildegard von Hohenthal nach-

[1]) Vgl. I. Schober: J. J. W. Heinse, S. 23 f., 180 f. Leipzig 1882.

Digitized by Google

lebt, sondern daß Heinse auch in der Darstellung der Prinzessin in seinem Tassoaufsatz festgehalten hat, was Frau v. Massow ihm bedeutete: „Sie war der Hauptgegenstand in seinem Leben, den Geist und Herz in ihm, in eine Masse von Feuer zerronnen, in dem höchsten Grad empfunden haben, in dem ein Wesen empfinden kann; und nur dergleichen starke Gefühle sind die Quellen, woraus das Genie den Durstigen Erquickung darzureichen vermag." In ganz ähnlichem Tone feiert Heinse in seinem Abschiedsbrief das „unvergeßliche Jahr" seines Lebens: „Mein Genie ist darinnen von seinen gefährlichsten Sünden durch das lieblichste Bad der Wiedergeburt — wenn ich mich eines biblischen Ausdrucks bedienen darf — befreit worden." Heinses Freundschaft mit Frau v. Massow darf also nicht einseitig erotisch aufgefaßt werden; in dem Umgang mit ihr hat er sich zu jener ästhetischen Freiheit durchgerungen, die ein so feinsinniger Seelenkenner wie Poppenberg einsichtig umschreibt:

„Heinse scheint viel weniger Erotiker als ein Hedoniker gewesen zu sein, der die Genußfähigkeit aller Sinne übt, sie zu einem bereichernden Zusammenklang ausbildet, und dem diese Kunst der eigenen Genußpolyphonie viel mehr gilt als die Menschen und Frauen besonders, die ihm nur Mittel sind. Heinse erkannte früh jenen verfeinerten raffinierten Egoismus des Künstlers, der sich vor der Schwäche menschlicher Befangenheiten, vor der Verstrickung in die Fußangel der das eigene Selbst entwurzelnden Liebe oder des unfrei machenden Mitleids energisch wahrt und zu allem Erleben die Distanz künstlerischen Anschauens hält. Solch künstlerisches Anschauen ist auch in seinen erotischen Beziehungen. Bei ihm spielen immer Korrespondenzen und Assoziationen. Er gibt nicht, er wird nicht besessen, er empfängt und bleibt in der unantastbaren Sphäre reinen Genusses." [1])

Natürlich hat Heinse in Halberstadt erst den Grund zu solchem rein ästhetischen Verhalten gelegt, und noch langsamer als der Mensch rang sich der Schriftsteller zur vollen Selbständigkeit durch; auch sein reifstes Jugendwerk 'L a i d i o n' bewegt sich trotz mancher persönlichen Einschläge immer noch in den ausgefahrenen Geleisen des von Wieland beherrschten vorwertherischen Romans. Da war es denn von dem wohltätigsten Einflusse auf Heinses Entwicklung, daß er rechtzeitig in die Lage versetzt wurde, tiefe und reine Züge aus dem Brunnen echter, großer Kunst zu tun. 1774 entführte ihn J. G. J a c o b i in der Abwesenheit Gleims von Halberstadt nach Düsseldorf. Hier blieb er bis 1780, wo er nach Italien auf-

[1]) Felix Poppenberg, Heinse als Vorläufer, Inselalmanach 1908, S. 47 f.

Digitized by Google

brach. So lange sollte die Erfüllung jener Hoffnung auf sich warten lassen, die der Petronübersetzer am Schluß seiner Vorrede ausgedrückt hatte: „Geschrieben in Augsburg im Mai 1772 während meiner Reise nach Italien, um den Winckelmannschen Apollo zu betrachten." Dafür war Heinse inzwischen auch reifer und selbständiger geworden — vielleicht nicht ohne Mitwirkung Goethes, der im Sommer 1774 zur Aussöhnung mit den Jacobis eingetroffen war. „Goethe war bei uns," jauchzte Heinse auf, „ein schöner Junge von 25 Jahren, der vom Wirbel bis zur Zehe Genie und Kraft und Stärke ist; ein Herz voll Gefühl, ein Geist voll Feuer und Adlerflügeln, qui ruit immensus ore profundo" (Bd. 11, S. 225).

Goethe hatte alles Süßliche und Weichliche der empfindsamen Zeit längst in sich niedergerungen und erschien den Jacobis wohl „wie ein Besessener", von dem niemand verlangen durfte, „daß er anders denken und handeln sollte, als er wirklich dachte und handelte" [1]). Und dieses echte, nur durch seine eigenste Natur bestimmte Genie hatte Heinses 'Laidion' „bewundert" und gegen die Scheelsucht der „Kanaille" verteidigt, noch ehe er den Dichter kannte [2]), dessen starke und ungewöhnliche Eigenart er sofort herausfühlte. „Laidion", schreibt er, „ist mit der glühendsten Schwärmerei der geilen Grazien geschrieben und läßt Wieland und Jacobi weit hinter sich, obgleich der Ton und die Art des Vortrags, auch die Ideenwelt, in denen sich's herumdreht, mit den übrigen koinzidiert." [3]) Der bestrickende Zauber, der von Goethe ausging [4]), mußte in Heinse vieles aufwecken, was damals noch im Dunkel seiner Seele schlummerte. Ich stehe nicht an, zu behaupten, daß Goethe dem anakreontischen Griechentum Heinses den ersten, entscheidenden Stoß versetzte und ihn damit überhaupt aus der Enge des Pseudoklassizismus zu der Lebensfülle der nationalen Kunst führte [5]). Er besuchte mit Heinse zusammen die Düsseldorfer

[1]) Der junge Goethe, bearbeitet von Morris, Bd. 4, 118.

[2]) Ebd. S. 25. [3]) Ebd. S. 29.

[4]) „Ich kenne", schreibt Heinse am 13. Oktober 1774 an Gleim, „keinen Menschen in der ganzen gelehrten Geschichte, der in solcher Jugend so rund und voll von eigenem Genie gewesen wäre."

[5]) Vgl. Jacobis Tagebucheintrag: „Ebenso wie ich unter den alten Griechen, so lebt er unter den alten Schotten, Kelten und Deutschen, nur mit dem Unterschiede, daß ich zuweilen mit Lust in seinen rauhen Gebirgen oder in seinen Felsenschlössern oder in den weiten Sälen ihn besuche, wo Pfeil und Bogen

Digitized by Google

Galerie und das Bensberger Schloß und mag mit seiner jugendlichen Begeisterung für Rubens auch Heinse das Auge für die niederländisch-germanische Renaissance geöffnet haben. „Alle Kunst ist menschlich und nicht griechisch", eifert Heinse [1] jetzt, gleich nachdem er mit dem Geschichtschreiber des Altertums auf einem der schwierigsten Gebiete der Schriftstellerei um die Palme gerungen hatte. Seine berühmten 'Düsseldorfer Gemäldebriefe' an Gleim, die 1776 bis 1778 in Wielands 'Merkur' gedruckt wurden, suchen die wichtigsten Bilder der niederrheinischen Sammlung dem Leser nach „Idee und Zusammensetzung" nahezubringen. Auch Heinse sieht das Wesen der Schönheit, die er seine Leser mitempfinden lassen will, in der „unverfälschten Erscheinung des ganzen Wesens, wie es nach seiner Art sein soll". Aber Winckelmann hatte sinnliche und idealistische Schönheit wie zwei Stufen geschieden, während nach Heinse im strengsten Verstande schön keine Steigerung gestattet und immer auch höchst schön sein muß ... Das Schöne kann zusammengesetzter werden, kann wachsen, kann verstärkt werden, aber nicht verschönert" (Bd. 9, S. 292). Goethe erachtet es als gleichgültig für den Künstler, ob er die Werkstätte eines Schusters betritt oder einen Stall, ob er das Gesicht seiner Geliebten, seine Stiefel oder die Antike ansieht, er spürt „überall die heiligen Schwingungen und leisen Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet" [2]). Mitten im Getümmel der Welt empfindet so auch Heinse: „Alles ist Harmonie, großer, durchdringender Zug von Harmonie, Werden, Sein und Vergehen und Wiederwerden, ewig gebärende und ewig vergehende Harmonie" (Bd. 9, S. 292f.) Die Erhebung des sinnlichen Eindrucks zum ästhetischen ist nun zum guten Teil durch die Fülle des Mannigfaltigen bedingt, das durch die Kunst zu harmonischer Einheit verschmolzen wird. Und wo wäre der Sieg des Harmonischen größer als in einer von Leidenschaften durchwühlten Menschenseele, die sich selber künstlerisch zu gestalten weiß! Heinses 'Ottaverime' hinter der 'Laidion' ernteten Goethes Beifall: „So was hab' ich für unmöglich gehalten.

samt der Harfe an der Wand hängen und die Harfe wie von selbst einen Klang gibt, weil die Seelen der Väter kommen und sie berühren, er aber in meine lustigen Täler, wo eine Grazie auf der Leier spielt, nicht herabsteigen mag." Ebd. S. 115.

[1]) Aus dem Nachlaß, bei Jessen S. 22. [2]) Der junge Goethe, Bd. 5, S. 346.

Digitized by Google

Es ist weiter doch nichts als eine Jouissance, aber der Teufel mach' Dir 50 solche Stanzen darüber nach ... Ein anderer verhurt seine Säfte, Ihr habt Stanzen daraus gemacht" [1]); er hat die Art dieses vollsaftigen Menschen, der sich doch zu beherrschen und ein leidenschaftliches Erleben zum Kunstwerk zu runden weiß, ohne alle moralistischen Einschränkungen anerkannt. „Die Freude der Menschen ist das Gericht der Kunst", ruft Heinse, und alles, was an Erfreuendem in der Natur verstreut ist, dient dem Künstler, der „im Brüten der Liebe darüber das Leben zum Ganzen gewinnt" [2]). Damit ist der Mittelpunkt seiner Ästhetik bezeichnet. „Leben allein wirkt in Leben" (Bd. 9, S. 300), und um deswillen feiert er Shakespeare, den Dichter der heißen Leidenschaften, und Rubens, den Maler des Nackten. Jungen Mädchen will er Shakespeare in die Hand geben, damit „ihre jugendlichen Herzen mit Furcht und Schrecken, mit heftigen Gefühlen durchrissen werden, wenn die Adern darin entstehen, sich eröffnen sollen, woraus die Empfindungen fließen"; bei dem Anblick des 'Hamlet', 'Macbeth' und 'Othello' soll „das höchste Leben durch ihre Seelen strömen, die Leidenschaften sie mit heißen Armen umfassen", damit sie „wahre Glückseligkeit des Menschen von der Puppenglückseligkeit unterscheiden lernen" [3]).

Dieser Auffassung der Kunst war nichts Menschliches fremd, und Heinses persönliche Anlage, sein Bildungsgang und seine frische Bewunderung für Rubens ließen ihn die Bedeutung des Geschlechtslebens für die Kunst in vollem Maße würdigen. Er schritt damit über Winckelmann ebenso weit hinaus wie mit seinem feinen Gefühl für die Reize der Landschaft oder für die Welt der Lichter und Farben. So erschien ihm denn Rubens, den Goethe als einen Gott verwandten Heiligen bewundert, im übrigen aber um seiner „zu fleischigen" Weibergestalten willen als „guten Ehemann" halb humoristisch in Schutz genommen hatte, als der ideale Künstler, weiterhin gar als der ideale Mensch von unbegrenzter Lebens- und Wirkungskraft. Die große Charakteristik des Rubens ist der Gipfelpunkt seiner Gemäldebriefe und in gewisser Hinsicht seiner voritalienischen Schriftstellerei überhaupt. „Er redte nur die unmittelbare Sprache seiner Natur so meisterlich und mit dem Verständnis, womit Homer und Aristophan die ihrige sprachen, und

[1]) Ebd. Bd. 4, S. 138. [2]) Aus dem Nachlaß bei Jessen, S. 41.
[3]) Aus einem pädagogischen Aufsatze für Jacobis 'Iris'. Werke, Bd. 3, S. 378.

Digitized by Google

sein Ruhm ging aus in alle Lande ... Freilich war Rubens ein solcher Mann; ein solcher Mann und weit mehr. Großer Maler voll Gefühl und Umfassungskraft, großer Mensch und Staatsmann, liebevoller Gatte, zärtlicher Vater, treuer Freund gegen seine Schüler und wahr und herzlich und überaus gut ... Ganz in sich selbst ohne viel Worte gegen Großsprecher und Schwätzer, und warmer Patriot; und bei diesem allen noch immer jung und voll Liebesleidenschaften, und herrlich und prächtig wie der Adler in den Lüften ... Zwar war er, bis auf die letzten Jahre seines Lebens, immer gesund und stark und geschäftig und alle seine Arbeit schnell; allein er mußte noch, außer der Menge, oft wichtige Reisen tun, Frieden stiften zwischen großen Mächten und von zween Königen zum Ritter geschlagen werden; weswegen er sich nichtsdestoweniger doch bloß für einen Kollegen aller Maler hielt" (Bd. 9, S. 340, 343). Das erinnert im Grunde noch sehr stark an den „großen Kerl" der Stürmer und Dränger, wie ihn Goethes Satire 'Götter, Helden und Wieland' derb genug beschreibt: „Was nennt ihr brave Kerls?" — „Einen, der mitteilt, was er hat. Und der reichste ist der bravste. Hatte einer Überfluß an Kräften, so prügelte er die andern aus. Und versteht sich, ein rechter Mann gibt sich nie mit geringern ab, nur mit seinesgleichen, auch größern wohl. Hatte einer denn Überfluß an Säften, machte er den Weibern so viel Kinder, als sie begehrten, auch wohl ungebeten. Wie ich denn selbst in einer Nacht funfzig Buben ausgearbeitet habe. Fehlt' es einem denn an beiden und der Himmel hatte ihm, oder auch wohl dazu, Erb' und Habe vor tausenden gegeben, eröffnete er seine Türen und hieß tausende willkommen, mit ihm zu genießen." Besonders die weichen und liebenswürdigen Züge dieses Bildes sind so bezeichnend für ein Zeitalter, das den künstlerischen Ausdruck seines höchsten Strebens in Goethes 'Prometheus' fand, und das Faust schließlich unter dem „inneren Grauen der Menschheit" an Gretchens Kerkertür zusammenbrechen sah. Aber Heinses Hinweis auf die politische Tätigkeit des Rubens, der doch in erster Hinsicht Künstler ist, bringt einen ganz neuen Zug in das Idealbild hinein. Tatsächlich hat er mit dem ästhetischen Erlebnis eine ganz andere Gedankenreihe zu organischer Einheit verschmolzen.

Er hatte schon 1772 eine Übersetzung von Macchiavellis Hauptschriften bedacht, war aber zur Beruhigung Vater Gleims von seinem

Digitized by Google

Wagnis zurückgetreten, weil er „noch nicht genug Erfahrung habe, ein solches Werk zu unternehmen" (Bd. 9, S. 54). Doch zeigen die Ausgangspunkte seiner letzten Düsseldorfer Zeit, daß ihn die Machtmoral des Florentiners nach wie vor gefesselt hielt: „Es gibt Stellen im Macchiavell, besonders in seinen Diskursen über den Livius, die so gediegen und so schwerbeladen von Sinn sind, als ob sie hätten sollen in Marmor gegraben werden; und übertreffen und erschöpfen mit der hellsten Deutlichkeit ganze dicke berühmte Bücher, die nachher sind geschrieben worden" (bei Brecht S. 77 f.). Im Sinne Macchiavellis feiert Heinse den Menschen als das größte Raubtier, das seine Stärke und Geisteshoheit am besten in großen Gefahren beweist; und er verwahrt sich gegen jede Moral, die mit dem Anspruch auf Gemeingültigkeit auftritt oder den großen Mann zum geduldigen Mitglied der „bürgerlichen Gesellschaft" machen will; er findet anerkennende Worte für den schreckensvollen Helden seines Meisters: „Wenn Gott einen Cäsar Borgia nach diesem Leben darum strafen wollte, daß er so viele Grausamkeiten begangen, so wäre es ebenso, selbst nach Leibniz, dem ersten Theologen vielleicht unter allen, als wenn er einen Löwen zum ewigen Feuer verdammen wollte, weil er so viele Stiere, Hirsche und Rehe erwürgt, zerrissen und verschlungen. Sie gehören beide zur besten Welt: ohne dergleichen Dissonanzen hätte die Harmonie nicht die beste sein können" (Brecht S. 72). Das war eine Farbe, die in dem Bilde des Heinseschen Idealmenschen noch vertrieben werden wollte; dazu bedurfte es aber eines genaueren und lebendigeren Verständnisses der Renaissancekultur, als sie sich (in jenen Zeiten zumal!) aus Büchern allein gewinnen ließ. Erst in Italien wird ihm, wie Brecht es schön ausdrückt, „Erfüllung seiner Ahnung, Kultur des Südens. Hier bildet er, in verstehendem Genießen, seine sinnlich-geistige Kraft der Erfassung von Kunst- und Lebenswerten bis zur höchsten Virtuosität aus. Hier sucht der wahlverwandte Geist einzudringen in das eigentliche Geheimnis romanischen Kulturlebens, und dabei entdeckt er — die Renaissance" (ebenda S. 3).

Es hat seinen eigenen Reiz, zu beobachten, wie Heinse ganz bewußt und planmäßig seine Anschauung von der großen Zeit Italiens zu erweitern und zu vertiefen sucht, wie diese Arbeit seine Phantasie befruchtet und das künstlerische Schaffen ihn immer tiefer zu den Quellen zurückführt — nicht immer zum Segen für seine Dichtung:

Digitized by Google

während dann seine Romane in ihren kunstgeschichtlichen, ästhetischen und anderen Belehrungen und Erörterungen oft genug einen dichterisch wertlosen Ballast mit sich führen, so bricht in seinen Auszügen wieder und wieder eine stürmische Leidenschaft durch und drängt die rein sachliche Teilnahme zurück. Geschichtliche Forschungen in italienischen Bibliotheken führen Heinse zu alten florentinischen Familiengeschichten; sie liefern ihm, wie Brechts scharfsinnige, tiefbohrende und von reichem Finderglück begünstigte Untersuchungen zeigen, den Namen A r d i n g h e l l o und eine Fülle wertvoller Züge für seinen wichtigsten Roman; die abenteuerlichen Einschläge dieses Werkes ziehen aber auch aus der italienischen Novelle reiche Anregung, ohne daß doch die Grundrichtung des Werkes, das ein Bildungsroman großen Stils sein will, dadurch wesentlich beeinflußt würde. Durch ein Leben voller Irrungen und Wirrungen führt der Dichter seinen Helden immer weiter aus der bürgerlichen Gesellschaft heraus und immer tiefer in seine eigene Natur hinein. Das Wesen aber, das sein Lebensgesetz gefunden und vertreten hat, ist vor allem dazu berufen, Gleichstrebenden neue, reinere Lebensformen zu eröffnen. So endet denn Ardinghellos Entwicklung folgerecht mit der Begründung des Platonischen Idealstaates auf den 'Glückseligen Inseln'. Wie bei Burckhardt und Friedrich Nietzsche, ja in noch höherem Grade als bei ihnen verschmelzen sich bei Heinse persönliche Neigungen und geschichtliche Erfahrungen zum lebensvollen Bilde der Renaissance. „Mit ihren Moralideen", sagt Brecht (S. 51), „hat er sich erfüllt, seine eigenen früheren nun auch historisch verifiziert und vollendet. Er hat die spätere Auffassung einer Renaissancemoral geschaffen, wenn auch ohne dies Wort."

Wie sich sein Menschheitsideal seit jener Charakteristik des Rubens gewandelt hat, zeigt uns eine wertvolle Urkunde: die Schilderung eines Romanhelden, worin wir die Vorstufe des 'Ardinghello' erkennen; hier eine Probe:

„Charakter. Heftig, voll Feuer und Sinnlichkeit im Moment, (unvorbereitet;) voll Verstand und Überlegung bei fernen Zwecken, und unüberwindlicher Festigkeit bei der Ausführung. Grausam oder beschützend gegen alles, was unter ihm ist, und edel und gut und herzvoll gegen seinesgleichen. Alle Kräfte, alles schöne Leben in der Natur zu kosten und sich daran zu sättigen, ist, was ihn treibt. Bloß bürgerliches Verhältnis und tote Gewohnheit sein Haß. Von Kindheit an bis zur ersten Jugend prägen sich die Oberflächen und Bilder von allen möglichen Dingen der Natur in ihm ein; er lernt alles

Digitized by Google

kennen. Als Jüngling und Mann genießt er's, und nach dem Genuß macht er's nach. Die bildenden Künste kamen ihm alle im Anfang gleich als etwas Totes vor, das sich nicht regt und bewegt, aber er fand es doch reizender als alle andere Art von Beschäftigung im bürgerlichen Leben, den lebendigsten Punkt von einer Sache so festzunageln und ein Symbol der ganzen Begebenheit für sein Gedächtnis, seine Erinnerung zu haben. Für die Liebe war ihm die Bildhauerkunst unendlich interessanter als Malerei; für Gesellschaft, Laune, Kurzweile, Ergötzlichkeit die Malerei. Im Winter und bösem Wetter studierte er die Baukunst. Als er an einzelnen Dingen sich genug gesättigt, wurde er ein Schlemmer und wollte viel auf einmal. Daher sein Trieb zu herrschen und zu befehlen. Endlich auch davon müde, alles beisammen, Kunst, Genuß und Herrschaft. Erstes, was ein Mensch sein kann. Wenn er seinen Zweck erreicht hatte, ließ er sich durch nichts wieder in dieselbe Handlung einflechten; er hielt dies für Lebensverlust und ging nach Neuem aus. Er ermordete die Opfer seines Genusses grausam, wenn's nicht anders als mit Tod vor sich gehen konnte." (Werke 4, S. 406.)

Ganz wie bei dem Helden des vollendeten Romans offenbart schon hier die große Natur zunächst ihren Reichtum an überschäumender Kraft in der Jagd nach Genuß; die gestaltenden Kräfte der Seele aber offenbaren sich zuerst auf künstlerischem Gebiete; hier werden die Grundlagen der Wirksamkeit gelegt, die dann allmählich ins große, öffentliche Leben übergreift. Unwillkürlich fühlt man sich an jenen Plan erinnert, den Goethe seiner endgültigen Faustdichtung zugrunde legen wollte: „Ideales Streben nach Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur ... Lebensgenuß der Person von außen gesehen, in der Dumpfheit, Leidenschaft. Tatengenuß nach außen und Genuß mit Bewußtsein: Schönheit ... Schöpfungsgenuß von innen." Dieses „erste Paralipomenon" zum 'Faust' aber stammt ungefähr aus derselben Zeit, in der Goethe „einen klassischen Zeugen individualistischer Renaissanceherrlichkeit wieder reden hieß, einen Zeitgenossen des fingierten Ardinghello, Benvenuto Cellini" (Brecht S. 57). Auch da waltet das Pathos des Künstlers, und Goethes Verdammungsurteil gegen „das fratzenhafte phantastische Ungeheuer Savonarola", das sich dem „großen, schönen, heitern Leben" der Mediceer entgegensetzte, könnte Heinse ebensogut geschrieben haben [1]).

Die Nachwirkung des 'Ardinghello' über Goethe hinaus aber ist kaum abzusehen; sie ist so schwer einzuschätzen wie diejenige der Schriften Shaftesburys, weil das Neue sofort mit verwandten Be-

[1]) Vgl. Goethes Werke (Weimarer Ausgabe) Bd. 44, S. 347.

Digitized by Google

strebungen verschmilzt und aus der so entstehenden Mischung kaum mehr auszuscheiden ist. Die wichtigsten Andeutungen über die Einwirkung Heinses auf den Roman der Romantiker verdanken wir Oskar Walzel[1]), und die Umwandlung des weiblichen Ideals durch die italienischen Frauen im 'Ardinghello' hat Brecht in seinem Buche noch besonders eindringlich geschildert. Während die Machtweiber des Sturmes und Dranges, die ja im Grunde alle auf Goethes Adelheid von Walldorf (und Shakespeares Lady Macbeth) zurückgehen, ausschließlich herrschen wollen, besonders durch Liebe, die sie anderen erwecken, kommt es den neuen „Emanzipierten", „auch wo sie etwa herrschen, nur auf das ungehinderte Ausleben ihrer eigenen Leidenschaft an, ohne Zweck. Sie sind nur auf das Erotische basiert, und es handelt sich im Grunde nur um dargestellte Seelenentfaltung, auch wo die erotische Emanzipation verkündet wird" (S. 61).

Brecht weist endlich mit Recht darauf hin, was Heinse für die Freiheitsbestrebungen des „Jungen Deustchland", für die „Emanzipation des Fleisches" und die neue Künstlermoral bedeutete; hat doch Heinrich Laube den Deutschen die erste Lebensbeschreibung des Dichters und die erste Gesamtausgabe seiner Werke beschert. Freilich war unter den Stürmern und Drängern der Vierzigerjahre keiner, der die künstlerische Kraft besessen hätte, den ästhetischen Immoralismus in einer ewig wirksamen Gestalt von Fleisch und Blut aufleben zu lassen. Nur Richard Wagner, der in seinen jungen Jahren den verführerischen Klängen des 'Neuen Europa' von Heinrich Laube willig gelauscht hatte, vermochte in seinem 'Tannhäuser' den Künstler darzustellen, der einer matten, wenn auch nicht bürgerlichen, so doch ritterlichen „Gesellschaft" den Fehdehandschuh hinwirft, um bei der Göttin der Schönheit höchste Wonnen zu genießen, der aber von der Reinsten der Reinen nicht verworfen, sondern durch ihren Opfertod erlöst wird. Da verschmelzen sich christlich-romantische Vorstellungen mit dem ein-

[1]) „Bei Tieck und Brentano wie bei Heinse wird ein enges Wechselverhältnis zwischen allem Kunstschaffen und Sinnlichkeit behauptet; freie Liebe erscheint als Mutter aller Kunst. Endlich ist ihnen kunstphilosophische Erörterung stehendes Requisit des Romans; insbesondere Ardinghello mit seinen Schilderungen von Gemälden ist Ahnherr aller romantischen Umsetzung von Bildern in Worte." Anzeiger für deutsches Altertum Bd. 25, S. 309. Vgl. ebd. Bd. 22, S. 223 und Walzel: Deutsche Romantik (Aus Natur und Geisteswelt, Bdch. 232).

Digitized by Google

seitigeren, aber kraftvolleren Immoralismus Heinses. Die weitere Wirkung der von ihm geschaffenen Typen kann hier nicht verfolgt werden, wozu es ja auch an Vorarbeiten noch gebricht. Wie groß ihre Bedeutung für die Gegenwart ist, zeigt der große Erfolg, den Gerhart Hauptmanns 'Versunkene Glocke' gehabt hat. Mag hier nun der unmittelbare Einfluß Nietzsches oder der mittelbare eines durch den 'Ardinghello' begründeten dichterischen Typus stärker eingewirkt haben — etwas von Heinses Geiste steckt auch in dem Künstler, dem über seiner Arbeit ein Höheres aufgeht, und der nicht bloß sein Selbst genießen, sondern der Menschheit und der Natur den Morgen des Weltfrühlings verkündigen möchte. Wie weit der „ästhetische Immoralismus", um die freilich nicht den ganzen Inhalt von Heinses Menschheitsideal umfassende Formel zu brauchen, praktische Bedeutung habe, darüber läßt sich streiten, und ein Zeitalter und eine Gesellschaftsschicht, auch eine Persönlichkeit mag darüber anders denken wie die andere. Die Literaturgeschichte aber darf nicht daran vorbeigehen, daß auch hier ein tiefes Sehnen des Menschenherzens nach künstlerischem Ausdruck ringt, und daß Heinses Schöpfungen, trotz ihrer technischen Unzulänglichkeit, diesem Sehnen zuerst Befriedigung verschafft haben. Und damit ist der große Kulturwert der Insel-Ausgabe von Heinses Werken und jener Riesensumme von geistiger Arbeit bezeichnet, die auf das geschichtliche Verständnis seiner Wirksamkeit verwandt worden ist.

Digitized by Google

Goethes Stellung zur Unsterblichkeitsfrage.[1]

(1922)

Wie in jeder religiösen Idee, so wirkt auch in dem Glauben an die Fortdauer der Seele nach dem Tode oder besser an ein ewiges Leben Höchstes und Allzumenschliches ineinander. Wie der Kultus der Gottheit in seiner reinsten Form die Hingabe des Beters an die Macht des Heiligen bedeutet, tatsächlich aber die religiösen Riten und Formeln immer wieder darauf hinzielen, den eigenen Willen der Gottheit aufzudrängen, so besteht in allem, was die Völker über das Schicksal der Seele nach dem Tode erdacht oder in gläubiger Versenkung erlebt haben, eine gewaltige Spannung zwischen dem selbstisch-materialistischen Bestreben, die Güter dieser Welt in möglichst großer Fülle und ohne die Hemmungen und Trübungen der Wirklichkeit bis aufs Letzte auszukosten, und der wahrhaft frommen Sehnsucht nach einem Wandel in ungetrübter Reinheit, nach der Erlösung von der Macht der Sünde und von jeder Unvollkommenheit, nach unmittelbarer Gottesnähe, nach der Vergottung des Ich. Auf halbem Wege zwischen diesen beiden Auffassungen steht dann die Forderung eines befriedigenden Zustandes ausgleichender Gerechtigkeit, in dem der leidende Fromme Ersatz für seine Plagen und Versuchungen, der triumphierende Bösewicht aber die wohlverdiente Strafe empfängt. Auch hier verschlingen sich (wie so oft in den Erscheinungen des Rechtslebens) Rachsucht, Lohnbegierde und sonstige menschliche Kleinheitsgelüste mit den Ausstrahlungen der Idee des unverbrüchlichen, ewig heiligen Gesetzes, das von Gottes wegen tief in unserer Brust verankert ist, also auch von Gott geschützt werden will.

Im alten Israel mit seinen mehr patriarchalischen Zuständen oder festgefügten Ordnungen spielt der Jenseitsgedanke keine wahrnehmbare Rolle. Im irdischen Leben vollendet sich das Verhältnis des

[1]) Vorgetragen in der Hamburgischen Ortsgruppe der Goethe-Gesellschaft. Zuerst gedruckt im 'Neophilologus', Bd. 9 (1924), S. 178 ff. und 264 ff.

Digitized by Google

Beters zur Gottheit wie das göttliche Gericht: von einem Fortwirken sündiger und segenvoller Taten ist nur insofern die Rede, als der einzelne für das Heil des ganzen Stammes mitverantwortlich gemacht wird: am Schicksal der Nachkommen offenbart sich Gottes Segen wie sein Zorn: ein bequemes Mittel, um dunkle Wege des Schicksals aufzuhellen. Noch Jesus wird angesichts des Blindgeborenen gefragt: „Hat dieser gesündigt oder seine Eltern?"

Das Christentum wächst über die Gesetzesreligion mächtig hinaus und entfaltet, auf dem Grunde der prophetischen Botschaft, die Lehre von einer Hineinbildung des Herzens in die Gottheit, von einer Widerspiegelung des Allerhöchsten in denen, die „seines Geschlechtes" sind; diese Forderung einer Vollendung über alle menschlichen Erfahrungen und alle irdischen Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten hinaus bringt wie von selbst den Gedanken an eine Form des Lebens außerhalb der gewöhnlichen, irdischen Schranken mit sich. Jesus selbst muß diesen Gedanken mit einer Klarheit und Tiefe erfaßt und mit einer Unbedingtheit ausgesprochen haben, die weit über das Fassungsvermögen seiner Umgebung hinausreichte. Denn die Lehre von der innerlichen Verwandtschaft aller derer, die Gottes Willen tun, und von der Majestät des Menschensohnes auch gegenüber dem Sabbatgebote, vor allem aber der starke und immer wiederholte Hinweis auf das Reich Gottes, das nicht von dieser Welt ist, das auch nicht mit äußerlichen Gebärden kommt, von dem man nicht sagen kann: „da oder da ist es", das vielmehr innerlich in uns selber ist — das alles bedeutet eine gründliche Abkehr von jeder handgreiflichen Gesetzesmoral und von jeder Hinneigung zur dinglichen Auffassung geistiger Werte; Jesu Botschaft zielt auf nichts Geringeres als auf die ganz bewußte Einstellung des persönlichen Selbstgestaltungswillens auf die Ebenbildlichkeit mit Gott, der wieder als die höchst persönliche, aber so wenig wie möglich anthropomorphische Daseinsform des unbedingt heiligen Willens erfaßt wird. Auch von der immer wiederholten Metapher, die für das unlösbare Verhältnis zwischen dem Schöpfer und seiner liebsten Kreatur gebraucht wird, von dem Bilde des „Vaters" hält Jesus augenscheinlich alles fern, was im dinghaft-mythologischen Sinne gedeutet werden könnte.

Diese grundsätzliche Umkehr der ganzen ältesten Gottesauffassung konnte von einem Zeitalter nicht verstanden werden, das

Digitized by Google

tief in der mythischen Denkweise befangen blieb, und am wenigsten von einem Volke wie Israel, das in der Gefangenschaft von den anschaulich-wirksamen Formen orientalischer Jenseitsmystik durchdrungen war. Die Folge dieser Kulturbeziehungen blieb durch die ganze Christenheit bestehen: wenn Jesus in seiner Predigt, der Ausdrucksweise seiner Zeit sich anschließend, den Zustand der Gottesferne mit dem Hinweis auf das „Heulen und Zäneklappen" in der „äußersten Finsternis" bezeichnet hatte, so wurde diese Metapher bald wörtlich genug aufgefaßt und als Waffe im Geisterkampfe, auch wohl im weltlichen Machtringen der Kirche bis zum Überdruß verwendet und mißbraucht. Mit den Schreckbildern der Hölle und mit der lockenden Ausmalung des Paradieses hat das Christentum fast zwei Jahrtausende hindurch die Massen in Zucht und Gehorsam erhalten, hat aber auch die Ansätze reineren religiösen Lebens durch Instinkte minderer Art niedergedrückt und bei den freiesten und vornehmsten Geistern ein Gefühl der Unbefriedigung, der Abneigung und schließlich der Verachtung erzeugt, unter dem die reine Lehre des Erlösers am schwersten zu leiden hatte.

So strebt die im Mittelalter schon auftretende, in der Renaissance mächtig vordrängende, aber erst im 17. und 18. Jahrhundert siegende und dann verflachende oder sich zersetzende *Aufklärung* von den christlichen Vorstellungen hinweg, ohne doch zu einer durchgeistigten Auffassung vom Leben der Menschenseele durchzudringen oder Jesu Reichsgottesruf wirklich innerlich zu verstehen. Dazu war das ganze Zeitalter viel zu stark sinnlich-materialistisch eingestellt und auch in seinen religiösen Vorstellungen an eine dinghafte Metaphysik gebunden; dazu waren seine geschichtlichen Einsichten zu flach und seine psychologische Einstellung zu äußerlich; dazu war man endlich und vor allem noch zu fest an die überkommenen Fragestellungen, an die ererbten Lösungsversuche und Zweifel gebunden, von denen man sich eben nicht mit einem Schlage freimachen konnte. Wie die Geschichtsauffassung, wie die Ethik und die Staatslehre der neuen Zeit weithin von den Anschauungen und Lehren des Mittelalters bestimmt sind; wie sie von der Kirche, auch wo man ihr den Rücken kehrt, eine ausgedehnte Schematik der Begriffe und eine Fülle von Voraussetzungen und Leitgedanken übernehmen, um sie mehr oder weniger geschickt im Sinne eines wesentlichen (wenn auch meist geschickt verhüllten) materialistischen Monismus umzudeuten und zu-

Digitized by Google

rechtzubiegen, so geht es im Bereich des Übersinnlichen. Ja, uralte vorchristliche „Völkergedanken" kehren immer wieder, wenn der Aufklärer sich von dem Gedanken der Substantialität der Seele, von ihrer notwendigen Verbindung mit einem Körperlichen nicht freimachen kann, wenn er also lieber an „hölzernes Eisen" glaubt und orientalisch-okkultistische Spekulationen vom Astralleib usw. fortschleppt, als daß er sich mit einem kühnen Umschwunge von der ganzen herkömmlichen dinglichen Auffassung freimachte und auf eine funktionelle Anschauung der Welt und des Menschen einstellte, worauf doch der dynamistische Einschlag in den Naturwissenschaften der Zeit schon hinzuweisen schien. Die Denker der Aufklärung, insbesondere von Giordano Bruno bis zu Lessing hin, sind auf den ihnen erschlossenen Wegen nach allen Seiten und selbst in die Tiefe so weit vorgedrungen, wie es ihnen auf Grund ihrer letzten Voraussetzungen und innerhalb ihrer Schranken eben möglich war. Über diese Grenzen hinauszudringen vermochte erst ein Geschlecht, das den Gedanken der organischen Auffassung des Lebendigen gegenüber der bisherigen mechanistischen Einstellung mit Inbrunst ergriffen hatte und mit ihm auf den verschiedensten Gebieten Ernst zu machen wagte; das aus letzten Wurzeln heraus persönliches Leben aufquellen ließ; das sich dabei bewußt war, aus Tiefen zu schöpfen, in die nie eines Menschen leibliches Auge hineinzuschauen vermochte, und Vorgänge zu erleben, die sich von keiner Wissenschaft der Erde messen, wägen und zählen ließen, und die dennoch da waren, ja, an denen man in Wahrheit erst das Leben hatte. Die neue Einstellung brachte Herder[1]), zum Siege aber führte sie erst Goethe auf Grund seiner ganz persönlich erlebten, wenn auch aus unzähligen Quellen gespeisten Anschauung von dem Leben, von der Welt und von den letzten Dingen.

Welche Auffassung der ganzen Frage, welche Formulierungen des Problems, welche Mittel zu seiner Bewältigung und welche Versuche seiner Lösung fand nun Goethe bei seinen Zeitgenossen vor? Schon die Aufklärung hatte sich durch ihre eigene, materialistische Richtung zu einer eingehenden Erörterung der Frage nach der Fortdauer der Seele gedrängt gesehen, die diesem Geschlecht doch mehr als eine

[1]) Vgl. R. Unger: Herder, Novalis und Kleist. Studien über die Entwicklung des Todesproblems im Denken und Dichten vom Sturm und Drang zur Romantik. Frankfurt a. M., Diesterweg, 1922.

Digitized by Google

Frage, die ihm ein Herzensanliegen war. Es entsprach aber der dinglich-positivistischen Einstellung des Zeitalters, daß nicht sowohl von einem ewigen Leben oder gar von einem Leben im Ewigen, als von einer „Unsterblichkeit der Seele", genauer gesagt von einer Unzerstörbarkeit der in der Erfahrung erscheinenden menschlichen Individualität die Rede war. Immer von dem mehr oder minder ehrlich eingestandenen Wahn beherrscht, daß die erscheinende Welt mit ihren interessanten Begebenheiten, ihren charakteristischen Zügen, ihren scharfgeschnittenen Formen und bunten Farben das wahrhaft Seiende darstelle, und daß ein „höheres Leben", das diesen Namen verdiente, alle diese schönen Dinge doch wenigstens in irgendeiner „vergeistigten" Form wiederbringen müsse, faßte diese Zeit ihre „Ewigkeit" doch zuletzt, um es schroff zu sagen, als eine „immaterielle Materialität" auf, die sich der „immateriellen Seelensubstanz" würdig an die Seite stellte. Die nähere Entwicklung dieser Anschauungen führte notgedrungen zu unlösbaren Widersprüchen, aus denen man sich eben durch eine sozusagen mythologische Einstellung zu erretten suchte. Daher die immer wiederkehrende Anknüpfung an die alte Lehre vom Astralleib und von der Wanderung der Seele durch verschiedene Körper oder über verschiedene Gestirne hin.

Das neue, individualistische Lebensgefühl der Zeit drang zunächst auf die Behauptung und Bewertung des numerischen Ichs, das von andern seinesgleichen nur gradweise, durch die gewonnene Klarheit seines geistigen Weltbildes sich unterschied. Eine Vertiefung nach der Seite der Innerlichkeit und des Irrationalen erfuhr dies Gefühl zuerst durch den Pietismus, der wieder mannigfach durch ältere und jüngere mystische Einflüsse mitbestimmt wurde. Von hier aus gesehen erscheint die einzelne menschliche Seele in ihrer unwiederholbaren komplexen Eigenart als der schlechthin höchste, unvergleichbare und unveräußerliche Wert in der Schöpfung; ihre Entfaltung zur Vollkommenheit war das eigentliche Ziel aller individuellen, gemeinschaftlichen und menschheitlichen Entwicklung: doch wirkte sich diese neue Auffassung, mindestens auf weltlichem Gebiete, einstweilen noch nicht weiter aus. Immer noch richtete sich die allgemeine Sehnsucht der Zeit auf die Vervollkommnung der Person, auf die starke und harmonische Entfaltung der eingeborenen Anlagen im Sinne möglichster Angleichung an ein vorschwebendes

Digitized by Google

Urbild, das sich in einer unübersehbaren Fülle von Exemplaren wiederholen soll.

In der jeweils besonderen und scharf ausgeprägten Verschränkung von Anlagen und Neigungen, in den jeweils ganz verschiedenen letzten Wertbejahungen, kurz in der psychologischen Eigenart und gar in der individuellen „Lebensform" im Sinne unserer „geisteswissenschaftlichen Psychologie" erblickte die Aufklärung, soweit sie diese Dinge überhaupt sah oder doch ahnte, nur eine zu überwindende Schranke, eine Herabsetzung ewiger Werte durch die irdische Tatsächlichkeit, also auch wohl ein grausames Geschick, niemals aber die echte Grundlage für das „höchste Glück der Erdenkinder". Noch Goethes Faust muß sich von Mephistopheles darüber belehren lassen, daß es dem Einzelmenschen nicht vergönnt sei, in seinem Innern zu genießen, „was der ganzen Menschheit zugeteilt ist".

Das extensive Streben nach „der Menschheit Krone" stößt freilich allenthalben auf Schranken, welche die Erfahrungswissenschaft zähneknirschend anerkennen muß, und die der Glaube wieder einzureißen sucht. Wenn sich der Christ pietistischer Richtuug in jedem Augenblick seines Daseins in Gott geborgen fühlt, wenn er von jedem Punkte seiner Lebenslinie auf das Zentrum vorstoßen kann, so teilt die weltliche Geisteshaltung zunächst noch nicht diese starke Sehnsucht nach dem Leben in und aus der Fülle der Ganzen, diese Grundrichtung auf eine individuell bestimmte „Totalität". Die deutsche Aufklärung hatte sich ja ihr religiöses Leben noch nicht ganz wegrationalisieren lassen, und die göttliche Weltregierung wie der Glaube an die Unsterblichkeit waren ihm wirklich Herzensangelegenheiten. Vor allem wollte man sich der realen Fortentwicklung der selbstbewußten Persönlichkeit über den Tod hinaus durch Vernunftgründe versichern. Die Aufklärung erkannte nun aber durchaus kein Selbstbewußtsein an, das sich nicht an der Erfahrung, an der „Welt" entzündet hätte; sie konnte nicht auf die Sinne verzichten, die allein einen Zugang zu dieser Welt zu gewähren schienen; ja, die leidvolle Erkenntnis der Schranken dieser Erfahrung drang sogar auf eine verfeinerte und doch wieder verstärkte Sinnlichkeit in der notwendigen Fortsetzung dieses Daseins. Andererseits drängte sich der Widersinn der Annahme auf, daß ein Leben, das sich nach einer Seite hin ins Unendliche erstrecken soll, auf der anderen Seite einen einmaligen, sozusagen zufälligen Anfang gehabt habe. Platonische

Digitized by Google

Gedanken von der Präexistenz der Seele geben dem Aufklärer den Mut, die Linie auch nach rückwärts ins Unendliche zu erstrecken; da er sich aber eine körperlose Seele mit Platon nicht denken kann, so greift er nach einer viel älteren Annahme griechischer Denker, deren orientalische Ursprünge ihn nicht weiter bedenklich machen: nach der vielgestaltigen Lehre von der Wiederkehr des Menschen, von der Seelenwanderung, innerhalb deren die menschlich-körperliche Existenz oder auch eine Reihe solcher Existenzen nur eine Durchgangsstufe bildet. Das sind ungefähr die Leitgedanken der Unsterblichkeits- oder Ewigkeitslehre der Aufklärung, die nun wieder bei jedem einzelnen nach seiner persönlichen Veranlagung, seinem Bildungsgange, seinen Erfahrungen, kurz je nach seiner „Lebensform" und seinem „erworbenen Strukturzusammenhange" eine andere Form annimmt.

Besonders bezeichnend und bedeutsam als Bindeglied zwischen älteren und jüngeren Anschauungen ist hier die „Lehre" Lessings, die sich freilich als kein formuliertes Dogma, sondern als eine in steter Umwandlung begriffene Einheit darstellt, innerhalb deren sich aber doch einige Züge von dauerndem Werte herausheben lassen [1]). Lessing hat ja mit dem überlieferten Christentum keinen faulen, trügerischen Bund geschlossen, sondern ihm seine letzten, sozusagen esoterischen Werte und Motive abzugewinnen versucht. Weit entfernt, die urchristlich-mittelalterlichen Himmels- und Höllenvorstellungen gelten zu lassen, klammert sich doch seine Seele an die Vorstellung eines heiligen und gerechten Gottes, der keine Sünde ungestraft lassen kann. Nur verwahrt sich die echte Humanität Lessings gegen die Bejahung radikaler Bosheit im Menschen; was wir „Sünde" nennen, erscheint ihm eben als Unvollkommenheit, Unklarheit, Verwirrung des Geistes durch die Sinnlichkeit, und sein Glaube an die Güte des alliebenden Vaters fordert gebieterisch die Erlösung aller jener Zurückgebliebenen; für sie muß die Möglichkeit bestehen, alles Böse wieder gutzumachen, alle Lücken auszufüllen, alle höher Geförderten einzuholen und mit ihnen im Schoße der Gottheit anzulanden. Sind sie doch alle Ebenbilder seiner Herrlichkeit, alle mit der Fähigkeit zu unendlichen Vorstellungen ausgestattet, die nur der eine früher, der andere später in ihrer ganzen überwälti-

[1]) Vgl. Kofink: Lessings Anschauungen über die Unsterblichkeit und Seelenwanderung. Straßburg, 1912.

Digitized by Google

genden Fülle entwickelt: das tiefste Lebensgefühl des Aufklärers edelster Art, ins Ungeheure, ins Weltall hinaus projiziert. Denn was ist das Weltall anders für Lessing als die Wohnstätte vernünftig-sittlicher, auf Gottesebenbildlichkeit angelegter Seelen; daß die Tiere sich einmal zur Menschenwürde emporentwickeln können, daß jenseits der Menschen bevorzugte Geistwesen existieren, dies und anderes lehnt er nicht unbedingt ab; doch hat es für ihn keine unmittelbare Bedeutung; auch hierin ist er der echte „Humanist". Für eine Entwicklung aber, die alle unsere „Erfahrungen" übersteigt, braucht er ungeheure Zeiträume, braucht er auch die Annahme von menschenähnlichen und doch mehr-als-menschlichen Organisationen. So schreckt er nicht vor dem Gedanken zurück, daß uns einmal eine Körperlichkeit mit „mehr als fünf Sinnen" verliehen werden könne, wie wir ganz sicher durch niedere als menschliche Organisationen hindurchgegangen seien; eine Wiederkehr in Menschenleiber ist nicht ausgeschlossen, vielmehr als notwendig anzusehen, bis wir alle innerhalb der „menschlichen" Organisation erreichbaren Vollkommenheiten wirklich erlangt haben. Aber die Entwicklungslinie erstreckt sich rückwärts und vorwärts. Einige, die den anderen als „Führer" dienen, sind eben schon weiter vorgeschritten in ihrer Entwicklung: dies der tiefere Sinn wahrer „Offenbarung". Auch alle Zurückgebliebenen sollen durch unendliche Stufen hindurch die höchste Stufe des Menschlichen erringen: das Gute um des Guten willen zu tun. Und alle sollen zusammen einen wundervollen Bund reinster Menschen bilden, wobei freilich auch Lessing als Kind seiner Zeit die Notwendigkeit und Herrlichkeit der unübersehbaren Fülle unendlich differenzierter Menschlichkeit nicht betont. Auch ob und wie er sich eine spätere Entwicklung denkt über jene ideale Gemeinschaft hinaus, wird nicht gesagt. „Aus dieser Erde quellen seine Freuden, und diese Sonne scheinet seinen Leiden"; auch das körperliche Prinzip verabschiedet er nicht mit Platon, sondern läßt doch wohl mit Leibniz die Seele in allen ihren Entwicklungsstadien an ein besonders feines Material nach der Art des „Astralleibes" gebunden sein, das aber dann auf jeder Stufe noch mit einem wechselnden „gröberen" Leibe umkleidet wird. Alle diese Einzelheiten stehen bei Lessing durchaus unter der Herrschaft seiner letzten ethischen Forderungen, die eben, innerhalb der Schranken seiner Metaphysik, auf den Weg der Seelenwanderungslehre führen mußten. Der Kühn-

Digitized by Google

heit dieser Annahme ist sich Lessing immer bewußt geblieben und hätte sie gewiß mit Freuden durch eine andere ersetzt, wenn ihm Wissenschaft oder Religion eine Handhabe dazu geboten hätten. Das Ausspinnen mystischer oder auch nur über die Erfahrung hinausgreifender Gedankenreihen nur um ihres dämonisch lockenden Reizes willen lag seinem klaren Wesen ganz fern, und er suchte innerhalb seines Weltbildes das Übersinnliche auf das geringste zulässige Maß zu beschränken. Die Annahme der Seelenwanderung zeigt also nur, wie ernst es ihm mit dem Kern der ganzen Lehre, mit ihrer sittlichen Bedeutsamkeit gewesen sein muß. Er brachte hier seinem Intellekt ein Opfer und kein geringes.

Ganz anders war es schon mit jüngeren Zeitgenossen, besonders mit Lavater bestellt, der selbst wieder, gleich so vielen anderen, durch Charles Bonnet stark beeinflußt wurde. Die eigentümliche „Palingenesie" dieses philosophiernden schweizerischen Naturforschers entspringt nicht so sehr dem Willen zur sittlichen Vollendung als dem Verlangen nach einer höheren „Glückseligkeit", als sie der irdische Wandel uns darzubieten vermag. Von der fast selbstquälerischen Gewissenhaftigkeit Lessings, die eine ganze Ewigkeit an die Erziehung des Einzelnen setzt und jede Bevorzugung des einen auf Kosten des andern ablehnt, ist hier nicht viel zu finden; fast automatisch führt der Weg aller Lebewesen zu immer höherer Geistigkeit. Wiederholte Verkörperung in irdischer Weise ist nicht nötig, die Menschheit ist ein einmaliger Durchgangszustand der Seele, und von ihr führt der Tod zu ihrer endgültigen Gestalt hinüber. In unserem Gehirn befindet sich die Seele (immer substantiell-dinglich gedacht) nicht „nackt", sondern ist mit einem ätherischen Leibe verbunden: ein „être mixte", worüber der Mensch denn auch in alle Ewigkeit nicht hinauskommt. In jene feine Hülle aber haben sich, bei stetem Verkehr mit den feinsten Fibern des Gehirns, die Spuren aller möglichen Erinnerungen des Lebens eingeprägt, die also dem Menschen unverloren bleiben; unverloren auch dann, wenn die Seele mitsamt ihrem ätherischen Gewande aufs neue in einen gröberen Leib versetzt wird, der vielleicht mehr als fünf Tore für die äußeren Eindrücke hat. Dies ist der Auferstehungsleib, in dem die Seele fortan verharrt, immer noch ein „gemischtes Wesen", aber hoch erhaben über ihr früheres Dasein, in das nun die höchststehenden Tiere zunächst nachrücken. Bonnets Schrift wurde bekanntlich

Digitized by Google

von Lavater übersetzt, der aber das Durchbrechen des Göttlichen durch die irdische Verhüllung schon im Diesseits mit allen Fasern seiner Seele herbeiwünschte. Auch er steht dem Dogma mit einer gewissen Freiheit gegenüber, sieht in Lohn und Strafe natürlich-seelische Auswirkungen unserer Triebe und der daraus folgenden Handlungen, knüpft auch die künftige Beschaffenheit des Menschen unmittelbar an das irdische Verhalten an, liebt es aber doch, mit seinen „Aussichten in die Ewigkeit" die Pfade des Schwärmers zu gehen. Das Wesen in dem Auferstehungsleibe, die Herrlichkeit, Größe, Organisation und Mannigfaltigkeit der himmlischen Welt malt er sich in den lebhaftesten Farben aus, wie er ja immer wieder die Wiederkehr des „Wunders" im neutestamentlichen Sinne erwartete und sich nur zu leicht von Geistersehern aller Art am Narrenseile führen ließ. Jedenfalls finden wir auch hier den Gedanken der kosmischen Wanderung, der Ansiedlung auf Weltkörpern höherer Art wieder, welcher der astronomisch so stark interessierten Zeit überaus nahe lag und auch Lessing nicht fremd war. Goethe hat bekanntlich Lavaters Schrift in den 'Frankfurter Gelehrten Anzeigen" kritisch gewürdigt (1771). Mit Recht wirft ihm der junge Kritiker vor, daß Lavater sich einen Himmel für Gelehrte ausmale, in dem „Newton und Leibniz zu ansehnliche Vorzüge vor Bürgern und Bauern haben", und daß sein Bild der höheren Welt durch ewige Wißbegierde und durch den Drang zu systematisierender Erfahrung bestimmt sei. Alles in allem habe Lavater viel zu viel gedacht über einen Gegenstand, der sich nur der Empfindung erschließe. Hingabe des Ich an ein gefühlsmäßig erfaßtes Universum der Geister ist es, was Goethe ihm wünscht. „Nun erhebe sich seine Seele und schaue auf diesen Gedankenvorrat wie auf irdische Güter, fühle tiefer das Geisterall und nur in andern sein Ich. Dazu wünsche ich ihm innige Gemeinschaft mit dem gewürdigten Seher unserer Zeiten, rings um den die Freude des Himmels war, zu dem Geister durch alle Sinne und Glieder sprachen, in dessen Busen die Engel wohnen: dessen Herrlichkeit umleucht ihn, wenn's möglich ist, durchglüh' ihn, daß er einmal Seligkeit fühle und ahnde, was sei das Lallen der Propheten, wenn ἄρρητα ῥήματα den Geist füllen."

Diese Worte beziehen sich auf Swedenborg, der zwar auch Himmel und Hölle im Anschluß an die Bibel mit drastischen Zügen ausstattet, in Wahrheit aber mit der himmlischen Seligkeit das Verharren im

Digitized by Google

Guten, in der Liebe, und mit der Verdammnis das Gegenteil davon meint; der von aller Bekörperung absehen möchte, um das Wesen, die innere Bedeutung, die eingeborene göttliche Art und Bestimmung alles „Erscheinenden" zu ergreifen, der mit einer Art „personalistischer" Einstellung tatsächlich das Universum in ein „Geisterall" auflöst und durch die unmittelbare Betätigung jener „Seelenkraft, wie spricht ein Geist zum andern Geist", das eigene Ich ins Ungeheure ausweiten möchte. In einem späteren Briefe an Lavater fertigt Goethe die Taschenspielerkunststücke moderner „Magier" mit einem ähnlichen Hinweis ab: „Ich bin geneigter als jemand, noch eine Welt außer der sichtbaren zu glauben, und ich habe Dichtungs- und Lebenskraft genug, sogar mein eigenes beschränktes Ich zu einem Swedenborgschen Geisteruniversum erweitert zu fühlen. Alsdann mag ich aber gern, daß das Alberne und Ekelhafte menschlicher Exkremente durch eine feine Gärung abgesondert und der reinste Zustand, in den wir versetzt werden können, empfunden werde."

Diese scharfe Abweisung kann uns zur ersten Einführung und richtigen Einstellung auf Goethes eigene Gedanken über das ewige Leben dienen. So wenig Goethe geneigt ist, eine „Idee" hinter oder über der sinnlichen Erscheinung einzunehmen, so gern er den Sinnen traut, und so fest er in dem, was sie der „reinen Betrachtung" darbieten, schon das Leben zu haben versichert ist, so heftig kehrt er sich gegen jede Vermengung dieser demütigen Hingabe an die Welt mit dem Streben, sie zu meistern und umzudeuten im Sinne egoistischer, an der sinnlichen Behaglichkeit klebender Wünsche. Und mit derselben Heftigkeit weist Goethe jede „religiöse" Tradition ab, welche die „ewige Seligkeit" sich menschlich, allzumenschlich auszumalen unterfängt, so daß ein philiströses Streben nach ungetrübter Bequemlichkeit oder sein kleinlicher Ehrgeiz dabei auf seine Kosten kommt. Andererseits empfand doch auch er die Notwendigkeit, seine lebendige Überzeugung von der ewigen Existenz der eigenen und der fremden Persönlichkeit durch sinnfällige Symbole auszudrücken, weil eine andere Äußerungsform uns Menschen überhaupt versagt ist, so „rein" auch unser Schauen, unser innerliches Erlebnis dieser Dinge sein mag. Und Goethe müßte nicht Künstler gewesen sein, wenn er sich nicht gelegentlich der Ausmalung dieser Symbole hingegeben hätte, ohne doch die Ausgeburten seiner höchst

Digitized by Google

gesteigerten Phantasie in dogmatischer Weise anderen aufdrängen zu wollen. Durfte er doch von sich sagen: „Ich für mich kann bei den mannigfachen Richtungen meines Wesens nicht an einer Denkweise genug haben. Als Dichter und Künstler bin ich Polytheist, Pantheist als Naturforscher und eines so entschieden wie das andere. Bedarf es eines Gottes für meine Persönlichkeit als sittlicher Mensch, so ist dafür schon gesorgt. Die himmlischen und irdischen Dinge sind ein so weites Reich, daß nur die Organe aller Wesen zusammen es erfassen mögen." [1]) Wir müssen damit rechnen, daß Goethe bei der ungeheuren Polarität seines Wesens, dessen Entwicklung sich in geistigen Umdrehungsperioden vollzog, zu verschiedenen Zeiten der spürbaren Gottesnähe und der scheinbaren Gottesferne recht verschieden über Tod und ewiges Leben gesprochen hat. Auch seine wechselnde Einstellung auf verschiedene Personen und unter verschiedenen Situationen ist bei seinen (oft genug durch Rücksichten aller Art, auch wohl durch notwendige Rücksichtslosigkeiten oder durch augenblickliche Stimmungen und selbst Launen bedingten) Äußerungen in Rechnung zu ziehen. Den wahren Schlüssel zum Verständnis alles dessen, was Goethe über die ewige Dauer der Persönlichkeit zu sagen hat, bietet eben doch seine allgemeine Anschauung vom Leben und von der Persönlichkeit überhaupt.

Und hier berührt sich Goethe mit keinem Zeitgenossen enger als mit Herder, der sich schon frühzeitig mit Moses Mendelssohn, mit Lessing und vor allem mit dessen gläubigem Anhänger, mit Goethes Schwager, J. G. Schlosser, über die Frage der Wiedergeburt und der Fortdauer des Lebens auseinandergesetzt hatte. Auch Schlosser hielt zum mindesten das persönliche Erleben aller sittlichen Situationen, also eine menschliche Erfahrung von universaler Ausdehnung für unbedingt nötig zur Vervollkommnung des Menschen. Herder lehnt in seinen 'Drei Dialogen über die Seelenwanderung' (1782) die alte Geheimlehre zugleich mit ihrer neuen Ausdeutung ab. Er verwahrt sich vor allem gegen jede Überschätzung einer ausgebreiteten irdischen Erfahrung: ihr Vorteil wäre so gering, daß er die Qual eines immer wiederholten Erdendaseins nicht aufwiegen könne. Dagegen leugnet er nicht die Möglichkeit einer Entwicklung niederer Lebenskeime zu höheren Formen und die Wanderung der Seele von der Erde auf andere Himmelskörper zum Zwecke immer

[1]) An Jacobi, 6. Januar 1813.

Digitized by Google

stärkerer Entfaltung ihrer Anlagen. Auch hierbei aber kommt es eben nicht auf extensive Erfahrung, sondern auf intensive Bildung an, die denn auch auf Erden „in allen Formen und Situationen der „Menschheit" möglich ist. Übrigens ist Herder zu keiner abschließenden Formulierung seiner Vorstellungen von der Ewigkeit gelangt. Hier wie überall bei ihm wirken noch erlebte, frei umgebildete Anschauungen der älteren Generation zusammen mit den unmittelbaren Äußerungen persönlicher Hoffnungen und Sehnsüchte und mit den elementaren Ausbrüchen des neuen Lebensgefühls eines jungen Geschlechtes, das in Herder seinen vieltönigsten und eindruckvollsten Propheten verehrte. Aber nach einer klaren Rationalisierung jener Erlebnisfülle darf man bei ihm nicht fragen, und wir haben allen Grund, einem so kundigen und umsichtigen Führer wie Unger dankbar zu sein, der uns durch dies Labyrinth hindurchgeleitet, ohne die notwendigen, im dualistischen Erleben begründeten Widersprüche in Herders Äußerungen harmonisieren zu wollen. Herders Anschauungen von der Ewigkeit kreisen alle irgendwie um den vieldeutigen und von ihm auch vielfältig gedeuteten Begriff der Wiedergeburt. Die „Palingenesie" wird bald im Sinne einer letzten und feinsten Versinnlichung, bald im Sinne einer Verinnerlichung gefaßt. Will doch Herder in seiner Weltbetrachtung physisches und „seelisches "Naturgeschehen und geschichtliche Entwicklung unter letzten, einheitlichen Gesichtspunkten zusammenfassen. So kann ihm eine rein geistige Wiedergeburt nicht genügen, und besonders in den mystischen Gedankenreihen seiner Jugend hält er sich wohl an die Hoffnung auf eine neue Bekörperung auf Erden, ohne dem Gedanken einer eigentlichen „Seelenwanderung", etwa durch Tierkörper, jemals nachzugeben. Zusehends aber wird diese Auffassung dann vergeistigt und, mit freier Ausdeutung der Auferstehung Christi, in eine Erwartung der Entfaltung schlummernder Anlagen, einer Erweckung des „künftigen Engels" in uns umgewandelt. So wenig Herder die Spannung zwischen Natur und Geist, zwischen Verinnerlichungs- und Versinnlichungsstreben in sich zum reinen Ausgleich bringen konnte, so wenig vermochte er, etwa als Geschichtsphilosoph, die Ansprüche der Menschheit im ganzen zusammenzufassen, etwa zu einer höheren Einheit mit innewohnenden Zielen und unwiederholbaren, einzigartigen Werten, die jedes Volk in seiner besonderen Entwicklung zu verwirklichen strebt und berufen

Digitized by Google

ist. Individualismus und Universalismus durchkreuzen sich auch in Herders Jenseitshoffnungen, und mit wachsender Reife tritt bei ihm der Gedanke der persönlichen Fortdauer zurück hinter dem einer Palingenesie des ganzen Geschlechts auf einem überirdischen Schauplatze, wo sich dann die „geschlossene Knospe" der Menschheit in ihrer wahren „Gestalt" hemmungslos entfalten kann. Auch da verwandelt sich, nach einem bezeichnenden Worte Herders, die „überirdische Hoffnung in eine edle Sinnlichkeit", aber die Ansprüche der individuellen Persönlichkeit haben sich dabei so gut wie verflüchtigt. Davon konnte freilich bei Goethe keine Rede sein. Wohl teilt er Herders universelles Lebensgefühl, wohl huldigt auch er einer dynamistischen Weltauffassung von entschieden gegensätzlichem Gepräge, aber die merkwürdigste Erscheinungsform des Weltpolarismus ist und bleibt ihm doch immer der Gegensatz der zwei Seelen in seiner eigenen Brust und andererseits das Gegen- und Ineinanderwirken von Subjekt und Objekt, die ohneeinander nicht bestehen können, die miteinander gegeben sind und in ihrer ewigen Spannung das Bewußtsein des lebendigen Lebens erzeugen. Wie Goethe sein Auge und seinen Organismus überhaupt zum feinsten Werkzeuge aller seiner Naturbeobachtungen macht, wie er auf Grund seiner nach allen Seiten und bis in alle Tiefen entfalteten Persönlichkeit alles Menschliche zu „verstehen" sucht, so wird ihm die Welt als Ganzes auch wieder zum Schlüssel für das letzte Rätsel, das ihn andauernd beschäftigt, zum Gleichnis des letzten Wertes, um den er im Tiefsten ringt: das ist seine unendlich komplizierte und in ihrer innersten Struktur doch „einfache", andauernd sich entwickelnde und doch im Kern unverständliche und unzerstörbare, gegen jeden Angriff von außen her sich bis in die Ewigkeit hinein behauptende „Entelechie".

Damit rückt Goethes Ewigkeitsglaube gleich weit ab von den Gedankengängen der Aufklärung wie von den Vorstellungs- und Ausdrucksformen der kirchlichen Kreise seiner Zeit.

Schon der Brief Goethes an Lavater zeigte uns, wie dieser „zugleich fürchterlichste und liebenswürdigste Mensch", der doch jede ehrliche Überzeugung Andersdenkender zu schonen, ja zu achten wußte, den traditionellen Unsterblichkeitsglauben seiner Mitmenschen schroff ablehnen, ja mit einer gewissen Unduldsamkeit bekämpfen und verspotten konnte. Der Kanzler von Müller zuckt über solche

Digitized by Google

Äußerungen die Achseln: „Was er über die Erzählungen der Frau Elise von der Recke von ihrer Schwester Tode und persiflierend über ihre Hoffnung des Wiedersehens sprach, kam mir sehr lieblos und gemütlos vor“ [1]); und doch kann derselbe Goethe zu der christlichen Jenseitshoffnung der Gräfin Auguste von Stolberg über alle trennenden Schranken hinweg den Weg finden; obwohl er sich gerade damals (1789!) zu der durchaus diesseitigen Lehre des Lukrez bekennt, freut er sich, „daß die allmütterliche Natur für zärtliche Seelen auch zartere Laute und Anklänge in den Undulationen ihrer Harmonien leise tönen läßt und dem endlichen Menschen auf so manche Weise ein Mitgefühl des Ewigen und Unendlichen gönnt“, das er selber eben auf seine Art zu erleben pflegte. Aber auch die christliche Lehre selbst, in ihren letzten Gründen und ihrer reinsten Form erfaßt, kann ihm eigenste Erlebnisse widerspiegeln; nicht bloß in jugendlichen Beileidschreiben geht er auf die frommen Gedanken anderer ein, noch der Dichter von ‘Hermann und Dorothea’ preist durch den Mund des Pfarrers die christliche Lehre neben der philosophischen, soweit sie beide den betrachtenden Menschen aus dem Bereich des Todes neu gekräftigt ins Leben zurückführen:

Des Todes rührendes Bild steht
Nicht als Schrecken dem Weisen und nicht als Ende dem Frommen.
Jenen drängt es ins Leben zurück und lehret ihn handeln;
Diesem stärkt es, zu künftigem Heil, im Trübsal die Hoffnung:
Beiden wird zum Leben der Tod.

Daß ihm aber der Jenseitsglaube mehr als eine heilsame Fiktion bedeutet, zeigt eines jener kräftigen Worte, wie sie gelegentlich aus meist verschlossenen Tiefen seines Innern ans Licht drangen: „Unvergeßlich“, berichtet Fr. von Müller, „bleibt mir jene nächtliche Stunde, wo ich ihn einst ausrufen hörte: Glaubt ihr, ein Sarg könne mir imponieren? Kein tüchtiger Mensch läßt sich seiner Brust den Glauben an die Unsterblichkeit rauben.“ [2]) Aber freilich, es ist auch nur der Glaube des tüchtigen, des kraftvoll-tätigen Menschen, der Goethe einleuchtet, bei Christen und Weltweisen. Was ihn abstößt, ist eine weichliche Flucht aus den Qualen des Diesseits in ein Himmelreich, das fromme Selbstsucht mit allen bunten Farben mühsam unterdrückter Sinnlichkeit als eine Art Ersatzerde und

[1]) Gespräche, hrsg. von Biedermann, 2. Aufl., Bd. 5, S. 139.
[2]) Ebenda, S. 471.

Digitized by Google

als ein Faulenzer- und Schlemmerparadies sich ausmalt, wobei eine der feinsten Freuden die Befriedigung über die eigene Vollendung und über die Verdammung der alten Gegner bedeutet. So widert ihn die „Aristokratie der Frommen" mit ihrer ewigen Salbaderei über Tiedges 'Urania' mit ihren erdgebundenen Spekulationen und mit ihrem seichten Geschwätz an, wodurch das zarteste aller Geheimnisse verredet wird. Mit Lorenzo Medici ist er bereit zu sagen, daß „für dieses Leben tot sei, wer kein anderes hoffe"; aber er will diese Hoffnung als Glück im stillen genießen und keinem das Recht zugestehen, sich auf diesen Glauben etwas einzubilden. Jedenfalls verbittet er sich für ein jenseitiges Leben das Zusammentreffen mit „Gläubigen" von jener Art, die den Andersgläubigen noch hintennach ihre Überlegenheit fühlen lassen und in ihrer Vollkommenheit sich sonnen würden. Am kräftigsten spricht ein zahmes Xenion diese Ablehnung aus:

Ein Sadduzäer will ich bleiben;
Das könnte mich zur Verzweiflung treiben,
Daß von dem Volk, das hier mich drängt,
Auch würde die Ewigkeit eingeengt.
Das wäre doch nur der alte Patsch,
Droben gäb's nur verklärten Klatsch.

Diesen Frommen gegenüber erklärt er noch 1824 Eckermann in dem eben zitierten Gespräche[1]), „Ein tüchtiger Mensch, der schon hier etwas Ordentliches zu sein gedenkt, und der daher täglich zu streben, zu kämpfen und zu wirken hat, läßt die künftige Welt auf sich beruhen und ist tätig und nützlich in dieser." Das erinnert sehr deutlich an Fausts Worte angesichts der „Sorge"; und ist doch so wenig wie jene Verse von dem „Tüchtigen, dem diese Welt nicht stumm ist", als eine blanke Ablehnung des Jenseitsglaubens oder auch nur als Ausdruck der Gleichgültigkeit gegen die Frage nach dem ewigen Bestand der Persönlichkeit anzusehen. Nur will Goethe diesen ganzen Gedankenkomplex aus dem Getriebe der alltäglichen Vorstellungen und Wünsche herausheben und ihn sich rein erhalten. Immerhin aber ruhte sein Glaube an ein ewiges Leben nicht auf den Voraussetzungen eines populären christlichen Bewußtseins und ebensowenig auf rationalistischen Erwägungen. Er hing aufs engste mit seiner gesamten Einstellung zum Leben zusammen und wurde um

[1]) Vom 25. Februar 1824.

Digitized by Google

so klarer ausgesprochen, je mehr sich Goethes Weltbild abrundete und vertiefte. Aus seinen letzten Jahrzehnten, insbesondere aus der Zeit seit Schillers Tode liegen die zahlreichsten und eingehendsten Äußerungen Goethes über den Gedanken des ewigen Lebens vor, obwohl natürlich die Wurzeln seines Glaubens tief in seine Jugend zurückreichen mögen [1]).

Frühzeitig hat Goethe den Begriff der unzerstörbaren Seele ohne jede konfessionelle und moralische Note, rein im Sinne der eigengesetzlichen Persönlichkeit erfassen lernen; früh genug fühlte er sich in seinem Wollen durch unüberwindliche Gewalten von innen her bestimmt, in seinem Handeln freilich durch ebenso unerbittliche Notwendigkeiten von außen her gehemmt; es war die eigene tragische Lebensauffassung des jungen Goethe, die er in seiner berühmten Rede 'Zum Shakespearestag' in die Werke des englischen Dramatikers hineindeutete: „Seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Willens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt." Die Individualität erscheint ihm also nicht mehr, wie der aufklärerischen Psychologie, als eine Summe von Eigenschaften, sondern als ein organisierter, vorzugsweise durch Neigungen und Richtungen des Willens bestimmter Komplex, der sich der Außenwelt gegenüber zu behaupten sucht und, je nach der Stärke der eigenen Kraft, es auch vermag. Hier verbindet sich das besondere, psychophysische Gepräge des einzelnen mit jener durch übergreifende, kollektive Ziele oder normative Werte bestimmten,

[1]) Eine Äußerung aus seinen Kindertagen, die Bettina von Arnim von seiner Mutter überkommen haben will, stimmt dem Kern nach zu seinen reifsten Äußerungen; im Hinblick auf die Schrecken des Erdbebens von Lissabon sagt der Knabe nach dem Anhören einer Bußpredigt: „Am Ende mag alles noch viel einfacher sein als der Prediger meint; Gott wird wohl wissen, daß der unsterblichen Seele durch böses Schicksal kein Schaden geschehen kann." Der Tod junger, hoffnungsvoller Menschen gab Goethe auch später noch zu denken. Aber er tröstete sich dann, wie aus dem Briefe an den Grafen Brühl (23. Okt. 1828) hervorgeht, mit der Einsicht, daß uns bei aller äußeren Bedingtheit doch „die höchste Freiheit übriggeblieben ist, uns innerhalb unser selbst dergestalt auszubilden, daß wir uns mit der sittlichen Weltordnung in Einklang setzen und, was auch für Hindernisse sich hervortun, dadurch mit uns selbst zum Frieden gelangen können".

Digitized by Google

auf gewisse Ausschnitte der Wirklichkeit gerichteten Willenstendenz, die wir mit E. Spranger als die „Lebensform" der Persönlichkeit bezeichnen. Bei unzähligen Individuen mag dieser Charakter so schwach ausgeprägt sein, daß er unter tausend Reizen und Hemmungen der „Welt' zerflattert, und daß sich nur äußere Merkmale und gewisse Neigungen mehr vitaler Natur unverändert erhalten; stärkere Charaktere werden sich im Guten wie im Bösen zu behaupten suchen, mögen ihre vorwiegenden Neigungen sich nun auf das Elementare richten und vielleicht in bloßer Daseinsbehauptung gipfeln, oder mögen sie durch „Introzeption" [1]) der höchsten Ziele sich zu einer lebendigen Spiegelung des Kosmos mit persönlicher Note erheben. Tiefere Einsicht wird sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß uns allenthalben innerhalb der organisierten Welt (ja, Goethe macht so wenig wie Leibniz bei der Grenze der Organismen halt) „Monaden" von ähnlicher, dauernder Bestimmtheit umgeben, die sich eben zu einem selbst wieder organisierten Kosmos von unerhörter Fülle und Herrlichkeit zusammenschließen; Goethe ist weiterhin davon überzeugt, daß jeder einzelne sich diesem Kosmos um so vollkommener einfügen werde, je besser er sein persönliches Leben, dies stete Ineinanderwirken von Eigenem und Fremdem, zu einem (durch die letzten formbildenden Kräfte seines Ichs organisierten) Ganzen durchzubilden vermöge. Einem solchen „entelechischen" Menschen ist denn auch „ewiges Leben" im höchsten Sinne und stete Fortentwicklung in immer reinere Höhen gewiß: aber Goethe will auch denjenigen die Ewigkeit nicht versagen, die ihre angeborene Art so oder so, im Guten wie im Bösen zu behaupten wissen; also auch jenen dumpfen, im eigentlichsten Sinne „dämonischen" Naturen nicht, die inmitten des ungeheuren Kosmos als Sonderwelten nach eigenem Gesetz beharren; von denen geheimnisvolle Wirkungen auszustrahlen scheinen, kraft deren sie sich schwächere Seelen, aber auch Naturkräfte und irdische Verhältnisse unterwerfen und dienstbar machen. Sie können auch nur durch eine Macht von ihrer eigenen Größe, wenn auch von anderer Richtung vernichtet werden, wie der dämonisch-selbstsichere, unbelehrbare Freiheitskämpfer Egmont durch den finsteren, unbeirrbaren Widerdämon Alba, den freilich Egmont mit seiner dämonischen Attrattiva doch

[1]) Im Sinne William Sterns.

Digitized by Google

wieder um die letzten Früchte seines Wollens bringt. Unzerstörbar sind auch jene weniger dumpfen, als trotzig sich in sich selbst verbeißenden, das Ich gegen jedes Zugeständnis an die Welt behauptenden, also recht eigentlich widergöttlichen Gestalten von der Art eines Luzifer [1]), jene Allnaturen wie Prometheus, die sich „ausdehnen wollen zu einer Welt".

Wo immer sich innewohnende Kraft behauptet, ist sie auch unzerstörbar, wie sie ja von Ewigkeit her besteht: „Ich zweifle nicht an unserem Fortdauern, denn die Natur kann die Entelechie nicht entbehren. Aber wir sind nicht auf gleiche Weise unsterblich und, um sich künftig als *große* Entelechie zu manifestieren, muß man auch eine sein." [2]) So ist die Ewigkeit kein dem Menschen in den Schoß fallendes Geschenk, ebensowenig ein Schicksal, dem er sich blind zu ergeben hätte, sondern eine ernste Aufgabe; an ihrer Gestaltung hat er mitzuwirken, hierhin weist seine Verantwortlichkeit im höchsten Sinne. Die Choretiden des Helenaaktes im 'Faust' umspielen in kennzeichnender Weise nach dem Scheiden ihrer Herrin Wald und Busch, Baum und Strauch, wie es der leichtfertig-sinnlichen, unbeständig-tändelnden Art der Mädchen entspricht. Nur die Chorführerin hat sich durch ihre Treue gegen die Königin als „menschliche" Persönlichkeit erwiesen und bleibt mit Helena vereint. Zur Fortdauer im höheren Sinne ist also *Treue* gegen das „Menschliche" in uns, d. h. zuletzt gegen unser besseres Selbst und gegen die entschiedene Richtung unseres Willens die unerläßliche Voraussetzung. So schrieb Goethe schon 1781, im Hinblick auf kirchliche Redewendungen, an Knebel: „Ein Artikel meines Glaubens ist, daß wir durch Standhaftigkeit und Treue in dem gegenwärtigen Zustande ganz allein der höheren Stufe eines folgenden wert und sie zu betreten fähig werden, es sei nun hier zeitlich oder dort ewiglich." Das eigentlich Wertvolle und darum ewig Dauernde ist eine ununterbrochene, den höchsten persönlichen Zielen zustrebende Tätigkeit, die denn auch, wie sie immer ins Unendliche, Unvollendbare hinausweist, mit Notwendigkeit über die Grenzen „dieses Lebens" hinausdrängt. In seinen Strophen zur Logenfeier (1825) hat Goethe das ergreifend zusammengefaßt:

[1]) Vgl. Goethes Darstellung am Schluß des achten Buches von Dichtung und Wahrheit.

[2]) Zu Eckermann am 1. September 1829.

Digitized by Google

Laßt fahren hin das allzu Flüchtige!
Ihr sucht bei ihm vergebens Rat;
In dem Vergangenen lebt das Tüchtige,
Verewigt sich in schöner Tat.

Und so gewinnt sich das Lebendige
Durch Folg' aus Folge neue Kraft;
Denn die Gesinnung, die beständige,
Sie macht allein den Menschen dauerhaft.

So löst sich jene große Frage
Nach unserm zweiten Vaterland.
Denn das Beständige der ird'schen Tage
Verbürgt uns ewigen Bestand."

Doch ehe wir Goethes nähere Ausführung dieser Gedanken betrachten, müssen wir mit ihm das Problem des Todes ins Auge fassen.

Natürlich hat sich Goethe als Naturforscher und als kraftvoll sich entwickelnder, unentwegt Überlebtes abstoßender und neuen Zielen zustrebender Mensch davon überzeugt, daß der „Tod" im physiologischen Sinne kein absolutes Ende bedeutet und in unserer Lebensbahn nicht vereinzelt dasteht, daß wir vielmehr in einem unausgesetzten Sterben und einer ebenso unablässigen Wiedergeburt begriffen sind, solange uns „das Leben" bleibt. Dies einsehen heißt sich selbst befreien von knechtischer Furcht und von gemeinem Hoffen:

Und solang du das nicht hast,
Dieses: stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Es ist eine recht müßige Streitfrage, ob dieser wundervolle Schluß des Gedichts „Selige Sehnsucht" sich auf die stete Wiederbekörperung innerhalb des „diesseitigen Lebens" oder auf eine Wiederverkörperung im Sinne der alten Seelenwanderungslehre bezieht. Auf keinen Fall denkt Goethe, wie wir noch hören werden, an einen einmaligen Durchbruch aus dem irdischen Jammertal durch den Tod zu ewig sich gleichbleibenden Seligkeiten im Sinne der Kirchenlehre: aber die andauernde Wandlung während des Erdenlebens durch unzählige Tode hindurch ist ihm ein wohlvertrauter Gedanke und zugleich Symbol und Gewähr für immer neue, immer reinere Gestaltungen vor und nach der dem Selbstbeobachter eben allein zugänglichen irdischen Existenz. Der Tod im eigentlichen Sinne ist ihm nichts weiter als das endgültige Abstoßen jener „Hülle", die das ewig Lebendige

Digitized by Google

eben während dieser Erdenlaufbahn gebraucht hat, wie jede Lebenstätigkeit eine Hülle verlangt, die, wo das äußere rohe Element, es sei Wasser oder Luft oder Licht, sie schütze, ihr zartes Wesen bewahre, damit sie das, was ihrem Innern spezifisch obliegt, vollbringt." [1]) Diese Hülle gehört, wie alles, was nach außen gekehrt ist, der Verwesung und dem Tode an; aber wie sich unter der abzustoßenden Rinde des Baumes bereits eine neue Hülle bildet, so ist Goethe überzeugt, daß das endgültige Abstoßen der leiblichen Form für uns keine Zerstörung, keine schutzlose Preisgabe des wahrhaft Lebendigen bedeuten könne. An der abgestoßenen Hülle lag ihm gar nichts, ihr Anblick (nicht der Gedanke des Todes an sich!) war ihm widerwärtig und beleidigte sein ästhetisches Lebensgefühl. So vermied er den Anblick von Toten, und erst wissenschaftliches Interesse konnte ihn späterhin dazu veranlassen, Schillers Gebeine mit liebender Hand zusammenzufügen: die starren Knochen vermochte seine Phantasie, als er sie in der rechten Ordnung vor sich liegen sah, mit blühendem Leben zu umkleiden; die erstarrte Menschengestalt als Ganzes aber war ihm fast unerträglich. Bildlich hat er seinen Widerwillen eindrucksvoll genug gegenüber Riemer ausgesprochen [2]): „Licht, wie es mit der Finsternis die Farbe wirkt, ist ein schönes Symbol der Seele, welche mit der Materie den Körper bildend belebt. So wie der Purpurglanz der Abendwolke schwindet und das Grau des Stoffes zurückbleibt, so ist das Sterben des Menschen. Es ist ein Entweichen, ein Erblassen des Seelenlichts, das aus dem Stoffe weicht. Daher sehe ich keinen Toten. Alle meine gestorbenen Freunde sind mir so verblichen und verschwunden, und das Scheinbild von ihnen bleibt mir noch im Auge." Der Leichnam aber sagt nichts mehr von dem Leben, das ihn einst beseelte, denn „der Tod ist ein sehr mittelmäßiger Porträtmaler" [3]).

Dem Augenblick seines eigenen Todes dagegen sah der Greis mit

[1]) Vorwort zur Morphologie. Jubiläumsausgabe, Bd. 39, S. 255.

[2]) Am 3. Dezember 1808. Falk berichtet unterm 25. Januar 1813: „Als G. hörte, daß ich gestern Wieland im Tode gesehen und mir dadurch einen schlimmen Abend und eine noch schlimmere Nacht bereitet hatte, wurde ich darüber tüchtig von ihm ausgescholten."

[3]) Ebenda. Andererseits war Goethe würdigen Totenfeiern nicht abgeneigt, solange nur nicht über der „Verehrung der Toten" die Liebe gegen die Lebenden verabsäumt wurde. P. Fischer, Goethes Altersweisheit (Tübingen 1921) S. 188 f.

Digitized by Google

vollkommener Fassung entgegen. „Wenn einer 75 Jahre alt ist," sagte er am 2. Mai 1824 zu Eckermann, so „kann es nicht fehlen, daß er mitunter an den Tod denkt. Mich läßt dieser Gedanke in völliger Ruhe, denn ich habe die feste Überzeugung, daß unser Geist ein Wesen ist ganz unzerstörbarer Natur; es ist ein Fortwirkendes, von Ewigkeit zu Ewigkeit, es ist der Sonne ähnlich, die bloß unsern irdischen Augen unterzugehen scheint, die aber eigentlich nie untergeht, sondern unaufhörlich fortleuchtet." Ja, die Beobachtung des Verwesungsvorganges selber, die Betrachtung einer verstäubenden Fliege, wo der „aufgelöste Organismus um den entseelten Körper einen Nimbus bildet," lenkt sein Auge auf jene „ewige Tagesseite" der Natur, „wo der Tod immer vom Leben verschlungen wird" [1]).

Immerhin ist natürlich der Augenblick des „Scheidens", der endgültigen Trennung des Unsterblichen von der Hülle, die ihm einen Erdentag lang gedient hat, auch für Goethe von der höchsten Bedeutung, vor allem insofern er mit vollem Bewußtsein erlebt wird; mag der Tod nun freiwillig herbeigeführt werden, wie bei Faust, der den Giftbecher an den Mund setzt und dabei den hoffnungsvollen Blick zu „neuen Sphären reiner Tätigkeit" richtet, oder mag der Mensch in das Unvermeidliche einwilligen und damit über den Lebenswillen sich erheben, der ihm bis dahin den klaren Blick verdunkelte. So bedauert es Goethe, daß es Madame Roland auf dem Blutgerüste nicht erlaubt wurde, die „ganz besonderen Gedanken aufzuschreiben, die ihr auf dem letzten Wege vorgeschwebt. Denn am Ende des Lebens gehen dem gefaßten Geiste Gedanken auf, bisher nur undenkbare; sie sind wie selige Dämonen, die sich auf den Gipfeln der Vergangenheit glänzend niederlassen." So gingen dem greisen, schon im Ewigen weilenden Goethe selbst Gedanken auf, „welche zu verfolgen und in Ausübung zu bringen eine Wiederholung des Lebens gar wohl wert wären" [2]). Die ungeheure Steigerung der „abscheidenden" Persönlichkeit, die Verinnerlichung und Vertiefung ihres Lebensblickes hatte aber schon der junge Goethe mit einer später nie wieder erreichten Kraft in seinem 'Prometheus'-Fragment zur Darstellung gebracht. Hier greift die Phantasie nicht

[1]) An Nees von Esenbeck, 27. September 1826.

[2]) Vgl. Maximen und Reflexionen. Jubiläumsausgabe, Bd. 4, S. 213, und an Zeller 29. April 1830.

Digitized by Google

bloß über Vergangenes zurück, sondern genießt die Erfüllung aller höchsten Wünsche und übergreifenden Sehnsüchte vorweg, um zugleich alle Kräfte für den neuen Flug in höhere Welten zu sammeln.

Prometheus.

Da ist ein Augenblick, der alles erfüllt,
Alles, was wir gesehnt, geträumt, gehofft,
Gefürchtet, Pandora —
Das ist der Tod!

Pandora.

Der Tod?

Prometheus.

Wenn aus dem innerst tiefsten Grunde
Du ganz erschüttert alles fühlst,
Was Freud' und Schmerzen jemals dir ergossen,
Im Sturm dein Herz erschwillt,
In Tränen sich erleichtern will
Und seine Glut vermehrt,
Und alles klingt an dir und bebt und zittert,
Und all die Sinne dir vergehn,
Und du dir zu vergehen scheinst
Und sinkst,
Und alles um dich her versinkt in Nacht
Und du, in inner eigenem Gefühl,
Umfassest eine Welt:
Dann stirbt der Mensch. —

Pandora (ihn umhalsend).

O Vater, laß uns sterben!

Prometheus.

Noch nicht.

Pandora.

Und nach dem Tod?

Prometheus.

Wenn alles, — Begier und Freud' und Schmerz —
Im stürmenden Genuß sich aufgelöst,
Dann sich erquickt im Wonneschlaf —
Dann lebst du auf, aufs jüngste wieder auf,
Von neuem zu fürchten, zu hoffen, zu begehren!

Aus allen diesen Äußerungen wird uns schon klar, daß es sich für Goethe bei der Fortsetzung des Lebens über den Tod hinaus

Digitized by Google

nicht um eine radikale Umstellung, nicht um den plötzlichen Übergang in ein Reich der ungestörten Ruhe, des ungetrübten Genusses, des seligen Dahindämmerns oder der reinen Verzückung im Anblick der Gottheit handelt, sondern um eine Weiter- und Höherführung, um eine Steigerung des Lebens und das heißt für Goethe der zielstrebigen Tätigkeit, nur unter veränderten Bedigungen. Diese ihm allein gemäße Vorstellung von der Ewigkeit hat er denn auch wiederholt in Worte gefaßt und in besonders weihevollen Augenblicken auch wohl von seiner Phantasie frei ausführen lassen. Immer wieder freilich wird seine Abneigung gegen die engen kirchlichen Anschauungen klar, sowohl was die Ausmalung der Seligkeit, als was die notwendige Läuterung nach dem Hinscheiden angeht. Da birgt der Augenblick des Todes, als Erlösung aus irdischen Banden, für ihn schon eine Beseligung, der sich in diesem Leben nichts vergleichen läßt. Der Streit der Geister über den Leichnam Mosis erscheint ihm als „eine alberne Judenfabel"; viel schöner klingt ihm der Bericht des Alten Testaments, wonach der Herr seinem Boten das gelobte Land zeigt und dann den Gestorbenen im Verborgenen begräbt; das deutet er sich frei dahin, „daß der Heilige, noch voll von dem anmutigen Gesicht des gelobten Landes, entzückt verscheidet und Engel ihn in einer Glorie wegzuheben beschäftigt sind" [1]); und ebenso fühlt er in den mit den Sterbesakramenten sterbenden Christen die beseligende Überzeugung hinein, „daß weder ein feindseliges Element noch ein mißwollender Geist ihn hindern könne, sich mit einem verklärten Leibe zu umgeben, um in unmittelbaren Verhältnissen zur Gottheit an den unermeßlichen Seligkeiten teilzunehmen, die von ihr ausfließen" [2]).

Das höhere Dasein beginnt also in dem Augenblick, wo das Unsterbliche, wo die Entelechie durch die ewige Liebe von dem „Erdenrest, zu tragen peinlich" geschieden wird, um sich unter irgendwelcher anderen Hülle, in irgendwelchen Verhältnissen neu zu betätigen. Auf das Letzte hat Goethe vor allem und am häufigsten hingewiesen, d. h. er hat seine eigene, durchaus dynamisch-aktivistische, seine evolutionistische Daseinsform auf den Begriff des ewigen Lebens übertragen. „Der Mensch soll an Unsterblichkeit glauben", sagte Goethe zu Eckermann am 4. Februar 1829. „Er

[1]) An den Maler Müller 1781.

[2]) Dichtung und Wahrheit, Buch 7.

Digitized by Google

hat dazu ein Recht, es ist seiner Natur gemäß, und er darf auf religiöse Zusagen bauen. Wenn aber der Philosoph den Beweis für die Unsterblichkeit aus einer Legende hernehmen will, so ist das sehr schwach. — Die Überzeugung unserer Fortdauer entspringt mir aus dem Begriff der Tätigkeit. Denn wenn ich bis an mein Ende rastlos wirke, so ist die Natur verpflichtet, mir eine andere Form des Daseins anzuweisen, wenn die jetzige meinen Geist nicht ferner auszuhalten vermag." So ist die Unsterblichkeit oder besser das ewige Leben kein Gnadengeschenk, sondern eine notwendige Auswirkung ernsthaft entfalteter, entelechischer Kräfte in jenem sinnvollen Ganzen, als das Goethe die Natur in ihrer ganzen ungeheuren Fülle aufzufassen suchte. Damit ist zugleich wieder die Bedingung solcher Ewigkeit gestellt und die genaue Entsprechung zwischen Voraussetzung und Folge angedeutet, die Goethe anderswo, wie wir schon sahen, schärfer betonte. Denn nicht alle sind in gleicher Weise „unsterblich", so wenig wie alle in gleicher Weise lebendig sind, solange ihre Seele in diesem Leibe ausharrt. „Jede Entelechie ist ein Stück Ewigkeit," sagt er ein andermal [1]), „und die paar Jahre, die sie mit dem irdischen Körper verbunden ist, machen sie nicht alt. Ist diese Entelechie geringerer Art, so wird sie während ihrer körperlichen Verdüsterung wenig Herrschaft ausüben. Ist aber die Entelechie mächtiger Art, wie es bei allen genialen Naturen der Fall ist, so wird sie bei ihrer belebenden Durchdringung des Körpers nicht allein auf dessen Organisation kräftig und veredelnd einwirken, sondern sie wird auch bei ihrer geistigen Übermacht ihr Vorrecht einer ewigen Jugend fortwährend geltend zu machen suchen."

Auch diese ewige Jugend aber bedeutet, wie nach allem Vorangegangenen klar ist, nur eine ewige Bereitschaft zu immer höherer Tätigkeit. Darin liegt für Goethe kein hartes Muß, sondern wahrer Trost für alle hier nicht erreichten Vollkommenheiten, gerade wie für Lessing, nur daß seine Seligkeit nicht in der intellektuellen Erleuchtung, in der gottähnlichen Vollendung des Bewußtseins und der Erkenntnis besteht, sondern in der rein intensiven Steigerung des individuellen, organisierten Kosmos. „Wirken wir fort," ruft er seinem Freunde Zelter zu [2]), „bis wir vor- oder nacheinander, vom Weltgeist berufen, in den Äther zurückkehren! Möge dann der

[1]) Zu Eckermann am 11. März 1828.

[2]) Am 19. März 1827.

Digitized by Google

ewig Lebendige uns neue Tätigkeiten, denen analog, in welchen wir uns schon erprobt, nicht versagen! Fügt er sodann Erinnerung und Nachgefühl des Rechten und Guten, was wir hier schon geleistet, väterlich hinzu, so werden wir gewiß nur desto rascher in die Kämme des Weltgetriebes eingreifen. Die entelechische Monade muß sich nur in rastloser Tätigkeit erhalten. Wird ihr diese zur anderen Natur, so kann es ihr in Ewigkeit nicht an Beschäftigung fehlen."

Alle diese Äußerungen betonen zunächst die ewig ununterbrochene Betätigung, die eben das Wesen der „entelechischen Monade" ausmacht, die aber doch eine vorzugsweise formale Bestimmung bleibt. Immerhin fanden wir schon hier und da Versuche Goethes, sich diese ewige Wirksamkeit der Persönlichkeit auch irgendwie inhaltlich auszumalen — Versuche, in denen dann seine Phantasie mehr oder weniger stark beteiligt war. Nach drei Richtungen vorzüglich entfaltet sich Goethes Einbildungskraft in Ansehung der letzten Dinge. Um mit dem Äußersten anzufangen: Wie steht es mit jenen „Erinnerungen und Nachgefühlen" dessen, was wir uns schon auf dieser Erde erobert haben? Daß es hier um kein grobes Festhalten sinnlicher Eindrücke und handgreiflicher Erlebnisse geht, liegt für jeden Beobachter auf der Hand, der sich auf Goethes Gedanken einigermaßen eingestellt hat. Es sind ja auch nicht die Dinge, die uns innerhalb der Welt am stärksten ergreifen, und mit denen wir kraft unserer eigensten Persönlichkeit bis ins Tiefste verbunden sind, sondern das Reich der Werte. Alle Erfahrungen im eigentlichen Sinne kommen für uns nur insofern in Betracht, als sie die für uns in der Welt verborgenen Werte in irgendeiner Weise symbolisieren. So kann Faust angesichts der vom ersten Morgenlichte überstrahlten Landschaft und des von der Sonne erzeugten Regenbogens ausrufen: „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben", nämlich dasjenige, was das Leben für uns am tiefsten bedeutet. Nur können wir eben die Werte des Lebens nicht ohne irgendwelchen symbolisierenden Inhalt anschauen; sie werden für unser Gefühl nicht wirksam, sobald wir sie in kalte Formeln zu bannen suchen. Darum bleibt für unsere Erinnerung jedes Werterlebnis mit irgendwelchem bildhaften Schatten unlösbar verbunden, und es quillt in unserem Busen wieder auf, sobald wir des geliebten Schattens ansichtig oder an ihn erinnert werden. Nur in diesem ganz durchgeistigten Sinne zeigt sich Goethe dem Gedanken an ein Wieder-

Digitized by Google

erinnern, auch an ein Wiedersehen übers Grab hinaus zugänglich. So hegte er wohl gern den Gedanken, seinem Herzog auch „in jene Gegenden voranzutreten" und ihm irgendwie verbunden zu bleiben [1]); in ähnlichem Sinne „findet" auch Faust sein Gretchen wieder, deren edelstes Wesen einmal in sein eigenes Dasein mit eingeschmolzen worden ist. Aber es handelt sich nicht bloß um menschliche Wertträger, an die so etwas wie eine „Erinnerung" nachbleibt; auch Goethe war ja Lessings Anschauung nicht fremd, daß seine Laufbahn auf Erden vielleicht nicht mit einem Gange abgeschlossen, daß er vielmehr dazu berufen sei, in immer wiederholten Erdenläufen, unter immer verwickelteren Verhältnissen sich zu wandeln und fortzubilden: nur dachte Goethe eben nicht an eine universalistisch-ausgedehnte Erfahrung alles Möglichen, sondern an eine wachsende Vertiefung und Ausschmiedung des Eigensten in Anwendung auf immer neue Fragen und Formen des Daseins. Sollten aber dabei alle früheren Errungenschaften ganz und gar verloren bleiben? Goethe sagt in dem großen Gespräch mit Falk bei Wielands Tode (1813): „Ich bin gewiß, wie Sie mich hier sehen, wohl schon tausendmal dagewesen und hoffe noch tausendmal wiederzukommen"; und daß es sich hier um keinen falschen Bericht des nicht immer unverdächtigen Zeugen, auch um keinen bloß vagen Einfall Goethes handelt, zeigt eine andere, recht bedeutsame Äußerung: Sulpiz Boisserée berichtet von einer Unterredung Goethes mit einem Altertumsforscher und Sammler, Professor Lehné in Mainz [2]). Man kommt auf Goethes Vorliebe für das Römische zu sprechen, und er erklärt sie plötzlich auf eigene Art: „Er habe gewiß schon einmal unter Hadrian gelebt. Alles Römische ziehe ihn unwillkürlich an. Dieser große Verstand, diese Ordnung in allen Dingen sage ihm zu, das Griechische nicht so." Aus ähnlichen Gründen will er Boisserée, dem Sammler und Herold altdeutscher Malerei, eine Präexistenz im 15. Jahrhundert zuweisen; dieser lehnt ab, muß aber zugeben, der Gedanke sei ihm nicht neu, und er habe F. F. Wallraf schon früher damit aufgezogen, „daß seine Verliebtheiten in die Stadt (Köln) und in die Agrippina die Folge einer alten Liebschaft zu dieser Kaiserin sein müßte, die jetzt nach der Seelenwanderung unbewußt in ihm wiedererwache"; ja, er habe schon

[1]) An Frau von Levetzow 2. September 1829.

[2]) Am 11. August 1815.

Digitized by Google

über seine eigenen Familienbeziehungen zu Tongern und Köln und über etwaige „Blutsverwandtschaft" mit den Eycks und mit dem Baumeister des Domes nachgedacht; er vergißt aber nicht, hinzuzufügen, daß er sich solcher „närrischen, abergläubischen Einbildungen schäme" und sie nur als „Schwachheiten gelten lasse". Goethe erwidert mit überlegenem Lächeln: „Ihr seid gescheidter, als Ihr wißt. So hat doch Eure Sache Fug und Schick, und durch die Zuziehung der Ahnen kommt es immer noch besser ins Klare." Solche Gedanken lagen eben damals in der Luft, und Goethe faßte sie in tieferem als bloß „abergläubischem Sinne" auf. Von ganz besonderer Bedeutung für die Zeitgenossen war ja die von Wieland neu in Schwung gebrachte „Lehre" Platons von den Seelenhälften, die einst verbunden waren und sich nun im Leben wiedersuchen; damit wollte ein sentimentales Zeitalter den geheimen, unwiderstehlichen Zug der Seelen zueinander erklären. Keiner hat das „Geheimnis der Reminiszenz" tiefer und feiner ausgesprochen als eben Goethe in den berühmten Versen an Frau von Stein:

Sag', was will das Schicksal uns bereiten?
Sag', wie band es uns so rein genau?
Ach, du warst in abgelebten Zeiten
Meine Schwester oder meine Frau.
Kanntest jeden Zug in meinem Wesen,
Spähtest, wie die reinste Nerve klingt,
Konntest mich mit einem Blicke lesen,
Den so schwer ein sterblich Aug' durchdringt.

Hier ist mit den schlichtesten und nur desto wirksameren Worten das zarteste und tiefste Verhältnis der Seelen angedeutet, jene letzte Steigerung eigener Werthaftigkeit durch die Einschmelzung fremder Werte, die noch mehr bedeutet als die innerliche Aneignung der ästhetischen Ziele einer glänzenden Epoche. In diesem und nur in diesem Sinne würde Goethe also auch von einem Mitgehen persönlicher „Erinnerungen" und, wenn wir das Wort jetzt ohne die Gefahr des Mißverständnisses aussprechen dürfen, von einem „Wiedersehen" in anderen, nicht mehr irdischen Sphären zu reden wagen. Mit Persönlichkeiten, deren Seele wirklich eine Komponente seines innersten Selbst geworden waren, glaubte er sich wohl auch für die Ewigkeit irgendwie verbunden.

Diese Wertbeziehungen, die für ihn mit den teuren Namen und Gestalten verknüpft waren, weisen uns nun aber schon in die zweite

Digitized by Google

Richtung: Inwiefern hat unsere Seele „ewigen Bestand"? Was für die Persönlichkeit im letzten Grunde bezeichnend ist, das sind ja eben nicht unsere physischen „Eigenschaften" und unsere besonderen seelischen Reaktionstypen; nicht ob eine Person im Leben vorzugsweise mit dem Gehör oder mit dem Gesicht auf Eindrücke zu antworten und sie festzuhalten pflegte, auch nicht Rhythmus und Tempo ihrer Lebensäußerungen, nicht ihre größere oder mindere Feinfühligkeit, Willensstärke und „Aufwühlbarkeit" ist das für die Entelechie Entscheidende, sondern die entschiedene Richtung der Seele auf das eine oder andere Wertgebiet, was eben immer gewissen „Gegenstandsschichten" der äußeren Wirklichkeit entspricht. Da ist es nun vor allen Dingen wichtig, daß der Mensch, der Ewigkeit haben soll, überhaupt zu werten verstanden, daß ihn also auch irgend etwas an der Welt „gefesselt" hat, was ihm „nachfolgt" und ihn auch wohl wieder „zurückzieht" — um alle diese Ausdrücke zu brauchen, die natürlich nicht im groben Sinne verstanden werden dürfen, so wenig wie Goethes merkwürdige Äußerung zu Falk über seinen „Kunst-Meyer": „Wir alle, hub er an, soviel wir unser sind, Wieland, Herder, Schiller, haben uns von der Welt doch irgend etwas und von irgend einer Seite weismachen lassen. Und eben deshalb können wir auch noch einmal wiederkommen, sie wird es wenigstens nicht übelnehmen. Dergleichen aber konnte ich an Meyer, solange ich ihn kenne, niemals wahrnehmen. Er ist so klar und in allen Stücken so ruhig, so grundverständig, sieht, was er sieht, so durch und durch, so ohne alle Beimischung irgend einer Leidenschaft oder eines trüben Parteigeistes, daß das Zuunterst (dessous) der Karte, was die Natur hier mit uns spielt, ihm unmöglich verborgen bleiben konnte. Eben deshalb ist aber auch für seinen Geist an keine Wiederkunft hiesigen Ortes zu denken, denn die Natur liebt nun einmal nicht, daß man ihr gleichsam unaufgefordert so tief in die Karten blickt, und wenn auch deshalb von Zeit zu Zeit einer kommt, der ihr eins und das andere von ihren Geheimnissen ablauscht, so sind auch wieder schon zehn andere da, die es geschäftig zudecken." [1]) Ob Goethe wohl mit dem allzeit klaren Meyer hätte tauschen mögen? Sind die scharfsinnigen Menschen, für die es keine Geheimnisse mehr gibt, auch jene tiefen Naturen, die schon im Strom des Lebens die Wellen der Ewigkeit mitrauschen hören?

[1]) Gespräche, Bd. 4, S. 465 f.

Digitized by Google

Johann Heinrich Meyer gehörte ganz gewiß nicht zu ihnen. Für Menschen von seinem Schlage gibt es in der Welt keine „Werte", die alles menschliche Fassungsvermögen übersteigen, von denen sie sich etwas „weismachen" lassen, und um derentwillen sie wohl auch in dies Leben zurückkehren würden. Im allgemeinen gilt doch, was Goethe einmal als das allgemeine Menschenlos beschreibt: „Dieses Leben ist für unsere Seele viel zu kurz; Zeuge, daß jeder Mensch, der geringste wie der höchste, der unfähigste wie der würdigste, eher alles müd' wird, als zu leben; und daß keiner sein Ziel erreicht, wonach er so sehnlich ausging." So folgt denn das hier unbefriedigte Sehnen auch in die Ewigkeit hinüber: das meint der Dichter mit jenem Trost an Zelter, der ewig Lebendige werde uns „neue Tätigkeiten, denen analog, in welchen wir uns schon erprobt, nicht versagen". Wir denken an Faust als den Lehrer der seligen Knaben: welche ungeheure Steigerung seines irdischen Berufs als Lehrer der Jugend, der ihm nur zur Qual wurde, weil er ihr das Beste, was er selbst besaß, nicht geben konnte. Und wenn Goethe selbst zu jenen gehören wollte, die es sich im Leben hatten „sauer werden lassen", so hoffte er auf kein Schlaraffenleben im „Jenseits". Ein dynamisches Dasein, ein Ringen um immer höhere Werte ist der Inhalt seiner Seligkeitshoffnung. „Ich wüßte auch nichts mit der ewigen Seligkeit anzufangen," sagte er einmal zu Müller[1]), „wenn sie mir nicht neue Aufgaben und Schwierigkeiten zu besiegen böte. Aber dafür ist wohl gesorgt. Wir dürfen nur die Planeten und Sonnen anblicken; da wird es auch Nüsse genug zu knacken geben."

Endlich aber und vor allem nimmt Goethe ein Drittes für die entelechische Seele in überirdischen Sphären in Anspruch: die (hier schon bewiesene) Kraft, jeden „Leib", den ihr die ewige Güte anweist, ihrem eigenen Lebensprinzip gemäß zu organisieren. Gerade eine Persönlichkeit, die schon im Erdenleben ihrer „Welt" den eigenen Stempel aufgedrückt hat, wird nach seiner Überzeugung zu immer größeren und höheren Aufgaben im Haushalt der Natur berufen sein. Von hier aus verstehen wir jenes große Gespräch Goethes mit Falk bei Gelegenheit von Wielands Tode (1813), wobei sich seine Phantasie, aufs tiefste ergriffen von der Sehnsucht nach dem hingeschiedenen Freunde, in den kühnsten Flügen durch Weltenräume ergeht; wenn wir alles abziehen, was auf die Rechnung des

[1]) Am 26. Januar 1826.

Digitized by Google

Berichterstatters zu setzen ist, ferner alles, was nur der momentanen Bewegung entsprungen sein mag, so bleibt genug von dem übrig, womit sich Goethe gewiß des öftern in seinen Gedanken beschäftigt hat, ohne daraus etwa ein neues Dogma oder eine okkultistische Geheimlehre machen zu wollen: alles ist ihm nur ein Spiel mit Symbolen, hinter denen der gewaltige Ernst seiner persönlichen Ewigkeitshoffnung hervorleuchtet. Falk wirft die Frage auf, was Wielands Seele in diesen Augenblicken wohl vornehmen möchte. „Nichts Kleines, nichts Unwürdiges, nichts mit der sittlichen Größe, die er sein ganzes Leben hindurch behauptete, Unverträgliches", war die Antwort. Goethe weist auf Wielands eiserne Beharrlichkeit und Ausdauer, also auf seine „Treue" gegen seinen innersten Beruf hin; eine solche Seele lasse die Natur nicht verschwenderisch fallen, sie sei „von Natur ein Schatz, ein wahres Kleinod", zumal sie ihre schönen Anlagen zeitlebens vergrößert habe. Wieland war eine von den starken Monaden, die „alles, was sich ihnen naht, in ihren Kreis zu reißen und in ein ihnen Angehöriges, d. h. in einen Leib, eine Pflanze, ein Tier, oder noch höher hinauf, in einen Stern verwandeln"; nur diese Monaden möchte Goethe im eigentlichen Sinne „Seelen" nennen; solche Seelen beherrschen Ameisen so gut wie Welten, und jeder Planet trägt in sich eine „höhere Intention", die ihn nach demselben Gesetze organisiert, nach dem sich die Entwicklung eines Rosenstockes vollzieht. Im Augenblick des Todes entläßt eine solche organisierte Hauptmonade „alle ihre bisherigen Untergebenen ihres treuen Dienstes" kraft eines sozusagen freiwilligen Aktes; sie selbst aber, von Natur unveränderlich, geht, je nach der Rangordnung, die ihr zukommt (denn es ist ein gewaltiger Unterschied zwischen der gebildeten Menschenseele und der Monas eines Fisches), in das ihr Gemäße über. Von Wieland möchte Goethe sich gern versprechen dürfen, daß ihm eine Wirksamkeit in der Sternenwelt vorbehalten sei. „Ich würde mich", sagt er, „so wenig wundern, daß ich es sogar meinen Ansichten völlig gemäß finden müßte, wenn ich einst diesem Wieland als einer Weltmonade, als einem Stern erster Größe nach Jahrtausenden wiederbegegnete und sähe und Zeuge davon wäre, wie er mit seinem lieblichen Lichte alles, was ihm irgend nahe käme, erquickte und aufheiterte: wahrlich, das nebelartige Wesen irgendeines Kometen in Licht und Klarheit zu verfassen, das wäre wohl für die Monas unseres Wieland eine er-

Digitized by Google

freuliche Aufgabe zu nennen; wie denn überhaupt, sobald man die Ewigkeit dieses Weltzustandes denkt, sich für Monaden durchaus keine andere Bestimmung annehmen läßt, als daß sie ewig auch ihrerseits an den Freuden der Götter als selig mitschaffende Kräfte teilnehmen." So übersteigert sich Goethes Jenseitsphantasie, sonst so straff am Zügel gehalten, bis zu den letzten Gottähnlichkeitsträumen, wenn wir unserem Berichterstatter glauben dürfen. Daß das Grundmotiv der ganzen langen Rede, die man in Falks Bericht [1]) nachlesen möge, Goethe nicht fremd war, beweist eine Äußerung zu Müller[2]): „So war ich stets und werde es bleiben, solange ich lebe, und darüber hinaus hoffe ich auch noch auf die Sterne. Ich habe mir so einige ausgesucht." Andererseits wieder kehren seine Wünsche zur Erde zurück, und es klingt wieder wie ein persönlichstes Bekenntnis, wenn die 'Wanderjahre' von Makarie berichten: „Wie sie heranwuchs, überall hilfreich unaufhaltsam in großen und kleinen Diensten, wandelte sie wie ein Engel Gottes auf Erden, indem ihr geistiges Ganze sich zwar um die Weltsonne, aber nach dem Überweltlichen in stetig zunehmenden Kreisen bewegte. — Wir hoffen, daß eine solche Entelechie sich nicht ganz aus unserem Sonnensystem entferne, sondern, wenn sie an die Grenze desselben gelangt ist, sich wieder zurücksehnen werde, um zugunsten unserer Urenkel in das irdische Leben und Wohltun wieder einzutreten." Und wo solches Sehnen nicht zur persönlichen Wiederbekörperung führen sollte, da schweben verklärte Geister segnend über den Lebenden, wie Goethe selber sich wohl „früheren verehrten und geliebten Freunden noch immer so nahe fühlt, als wären wir örtlich niemals von ihnen getrennt gewesen" [3]).

Oft genug hat sich Goethe, wie wir sahen, mit seinen Äußerungen an die Formen der kirchlichen Gemeindevorstellungen vom Jenseits angenähert; von ihrem Geiste fühlte er sich durch mehr als einen Erddurchmesser geschieden; am reinsten aber kommt sein eigener Glaube doch immer in seinen Dichtungen zum Ausdruck: vor allem da, wo er ihn nicht unmittelbar ausspricht, sondern in gehaltsschweren Symbolen *gestaltet*. Wir brauchen zum Schluß nur an den 'Faust' zu erinnern, der das große Ewigkeitsthema in den

[1]) Gespräche, Bd. 2, S. 169 ff.
[2]) Vom 8. Juni 1820.
[3]) An Pauline Gotter 28. September 1829.

Digitized by Google

mannigfachsten Abwandlungen erklingen läßt; welch ein weiter Weg von dem Homunkulus, der mit der Bekörperung in den primitivsten Formen der Organismen anfängt, um die ganze Reihe der Lebendigen bis zum Menschen hin zu durchlaufen, bis zu Helena, deren edle Persönlichkeit durch „mächtiges Seelenflehen" herbeigerufen werden kann und sich in magischer Weise neu bekörpert, um bei ihrem endgültigen Scheiden nach dem Vorbilde einer Hauptmonas ihre dienstbaren Geister zu entlassen und sie den Elementen wiederzugeben, denen sie recht eigentlich angehören. Und dazwischen Faust selbst mit seinem dämonisch-luziferischen Drange, sich zur Welt auszuweiten und, „was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, in seinem Innern selbst zu genießen"; der aber an Gretchens Kerkertür unter „der Menschheit ganzem Jammer" zusammenbricht und nun den Weg zur Welt zurück sucht und findet; der in einer traumhaft gestalteten Handlung mit Hilfe des Dichters alle möglichen Zustände durcheilt, bis seine Seele alles durchgelebt und aus allem „gelernt" hat, was diese Erde ihr zu bieten vermag, bis sein letzter, höchster Augenblick ihm den eigentlichen Sinn seines Erdenwandels enthüllt und ihm zugleich den Blick ins gelobte Land eröffnet. Dann folgen wir ihm in jene „neuen Sphären reiner Tätigkeit" hinein, wo ihm das schwerste und zugleich köstlichste Erlebnis seiner Erdenlaufbahn unverloren bleibt, wo das Ewig-Weibliche, das er im Sturm und in der Dumpfheit der Leidenschaften als Wert erlebte, zu neuem Aufstieg dem Weltzentrum entgegenlockt. Goethes Faust ist nicht bloß die dichterische Gestaltung eines heroisch-übermenschlich-tragischen Menschenschicksals, er ist zugleich das Hohelied des Dichters auf die unzerstörbare, „immer strebend sich bemühende" und darum für selige Ewigkeiten vorherbestimmte Menschenseele.

Digitized by Google

Hölderlin und die Griechen.[1]

(1923)

Alle geschichtliche Betrachtung bewegt sich von jeher zwischen zwei Polen: auf der einen Seite ringt der Menschengeist nach der strengen, wissenschaftlichen Erkenntnis, „wie es wirklich gewesen ist", auf der andern Seite klammert sich der menschliche Wille, vor allem der Wille zur „Kultur", an die großen Leistungen vergangener Welten, Zeitalter und Völker, um sich selber Richtung, Ziel und Grenzen zu setzen; tatsächlich lassen sich beide Arten der Einstellung gegenüber der Vergangenheit gar nicht voneinander scheiden; sie sind streng aufeinander angewiesen, und zwischen jenen beiden Polen fluktuiert das lebendige Leben, das wir auch in der geschichtlichen Rückschau leben sollen und wollen. Die Vergangenheit liefert uns keine haltbaren Werte und führt uns nicht über uns selbst hinaus, wenn wir nicht den Mut haben, mit unseren Vorurteilen und Dogmen zu brechen und ihr in das unergründliche Antlitz zu schauen; und die Erkenntnis der wirklichen Vorgänge muß notwendig die Wertungen und Zielstrebigkeiten der früheren Epoche wiederaufleben lassen, ohne die nun einmal kein geschichtliches Leben zustande kommt, und die nur von unserer eigenen, wertenden und zielsetzenden Seele verstanden werden können. Immerhin überwiegt bei den einzelnen Forschern, Völkern und Geschlechtern jeweils die erkennende oder die wertende Betrachtung geschichtlicher Gegenstände. An der Geschichte der Stellung unseres Volkes zu dem in vielem ihm so nahe verwandten Volk der Griechen läßt sich das besonders deutlich beobachten.

Wir Neueren sind durch eine nüchterne Erforschung der Tatsachen hindurchgegangen, die im bewußten Gegensatz zu der absoluten Wertung der Antike (zumal der hellenischen) im Zeitalter des „Klassizismus" die besondere Eigenart, die nach allen Seiten be-

[1]) Vorgetragen in der Deutsch-griechischen Gesellschaft zu Hamburg. zuerst gedruckt in den „Preußischen Jahrbüchern", Bd. 195 (1924), S. 186 ff.

Digitized by Google

stimmte und auch begrenzte Volksindividualität (soweit man von einer solchen reden kann) der Griechen in ihrer steten Wandlung und in ihrer funktionellen Einheitlichkeit zu erfassen suchte. Aber gerade diese mehr tatsächliche, „relativistische" Betrachtungsweise hat uns doch auch wieder am Griechentum besondere Werte erfassen lassen, Werte, die von den Idealvorstellungen der klassizistischen Zeit vielleicht weit abweichen, die aber für Männer unserer Tage wie Wilamowitz-Moellendorff, Erwin Rhode oder Albrecht Dieterich um so kräftiger aufleuchteten, je mehr sie in deren Seele eigene, ihnen wahlverwandte Energien weckten. Und so hat denn das Griechentum wie jede andere mit hingebender Liebe zur Sache studierte Kulturwelt uns wiederum den besten Dienst erwiesen: uns zum Bewußtsein unserer selbst zu helfen und verborgene Schätze unserer Seele, die ans Licht wollten, zunächst im Spiegel der fremden Volksindividualität zu zeigen.

War das in den Tagen des Klassizismus im wesentlichen anders gewesen? Winckelmann hätte gewiß nicht die griechischen Denkmäler vorzugsweise nach der Seite der „edlen Einfalt und stillen Größe" gedeutet, wenn nicht sein Geschlecht eine gewisse Überkompensation gegenüber den ungeheuren Kraftwirkungen der Barockkunst verlangt, wenn es nicht vor allem aus der höfischen Barockkultur des 18. Jahrhunderts hinausgestrebt hätte. Der Fehler der ganzen Richtung bestand nur darin (aber sie teilt ihn mit jeder reformatorischen Generation), daß sie das Mustervolk nicht bloß in seiner Wesenheit, sondern auch in seinen Erscheinungen absolut nahm, und daß kleine Geister sich im Studium und in der mechanischen Nachahmung der griechischen Bildwerke, in der Bewertung aller späteren und aller zeitgenösischen Kunst und Gesittung an dem „Kanon" der Antike, also an der Verleugnung aller eigenen Lebens- und Bildungskräfte nicht genug tun konnten. Im ganzen aber war das doch Sache der ewig Abhängigen: Große und freie, vor allem schöpferische Geister wurden nur zeitweilig von der blinden Nachahmungswut ergriffen, und selbst Goethes 'Achilleis' verrät immer noch mehr von ihrem Dichter, als die landesübliche Verurteilung Wort haben will. Dagegen verfahren seine 'Iphigenie' und Schillers 'Braut von Messina' mit den Formen und Stoffmotiven der griechischen Dramen durchaus frei, um von Kleists 'Penthesilea' gar nicht zu reden. In einer ganz anderen Weise aber sind solche Werke

Digitized by Google

doch wieder griechisch gesinnt: Goethe sucht der hellenischen Götter- und Heldensage ihre letzten, im Verborgenen wirkenden religiösen Triebkräfte abzuhorchen, und Schiller erfüllt, angesichts der griechischen Tragödie, wie er sie hat lesen lernen, und wie seine Zeit sie durchgängig las, die eigene Seele mit dem tiefen Schauder vor der unergründlichen Macht des Schicksals. Und wiederum ist hier von einer Verknechtung unter den griechischen Geist keine Rede: was Goethes Herz an der Tantalidensage rührte, das konnte erst dieses auch in religiösen Dingen humanistische Zeitalter auf Grund innerlicher Verwandtschaft aus und zwischen den Versen des Euripides erklingen hören, und durch Schillers Chordrama ziehen schon die düsteren Schatten einer neuen Zeit, die dem freien Individuum nicht mehr die unbedingte Herrschaft über die dämonischen Mächte drinnen und draußen zutraut; wiederum hat der Deutsche sich an den Griechen orientiert.

Warum gerade an den Griechen? Die Idee eines „Normalvolkes" war alt genug. Sie war der ganzen christlichen Welt mit dem Begriff des „Auserwählten Volkes" und seiner ewig paradigmatisch gültigen Schicksale und Führungen, seiner unerreichbar-vorbildlichen Gestalten durch fast zwei Jahrtausende eingeprägt worden; im Zeitalter der Renaissance war an die Stelle des jüdischen Volkes zuerst bei den Italienern, dann auch bei anderen Völkern, z. B. bei den deutschen Humanisten, die eigene nationale Vorzeit getreten, bis das „ideale" Römervolk (immer in eigentümlichen nationalen Umformungen und Umdeutungen) alles andere in den Hintergrund drängte. Nun aber wurde die wissenschaftliche und die künstlerische Kultur Griechenlands entdeckt: das bedeutete Neuland zugleich und verlorenes Paradies für eine Nation, deren Sehnsüchte und Visionen gleich denen eines Platon ins Unendliche reichten, und das doch nicht so leicht zu seiner eigenen, gemäßen Form gelangte, wie es eben den Griechen vergönnt gewesen war; für eine Nation, in der Unendliches keimhaft sich regte oder chaotisch durcheinanderwogte, was in Griechenland voll entwickelt und in lebensfähigen Verflechtungen vor dem erstaunten Blicke stand; für eine Nation, die von Rätseln zerquält war, für die der Grieche eine Lösung gefunden zu haben schien. Gerade daß wir infolge unserer politischen Ohnmacht unsere ganze Kraft auf das geistige, auf das theoretische und ästhetische Gebiet werfen mußten (wobei tief ein-

Digitized by Google

gewurzelte Neigungen entscheidend mitwirkten), rückte uns den „ästhetischen" Griechen so viel näher als den „praktischen" Römern[1]). Freilich waren in der Brust der Deutschen die heroischen Instinkte nie erloschen; aber auch hier boten die Griechen als Sieger in den Perserkriegen willkommene Vorbilder und konnten schlummernde Energien wecken. Es ist kein Zufall, daß Fausts und Helenas Sohn Euphorion sich an dem Gedanken des Krieges berauscht und dabei seinen „eigenen Tod", seinen glänzenden Tod findet. Von toter Nachahmung, von ödem Klassizismus kann in allen diesen Fällen keine Rede sein. Die unfruchtbare „Gräkomanie" war zu allen Zeiten die Sache jener kleinen Geister, denen keine lebendige Schöpferkraft verliehen war, und die aus der Fremde und aus der Antike entlehnen mußten, was sie nicht in unmittelbarer Reibung mit ihr aus sich selbst erzeugen konnten.

Wieviel freier, wieviel menschlicher und künstlerisch fruchtbarer ist das Verhältnis Friedrich Hölderlins zu den Griechen gewesen. Keiner hat das Volk der Hellenen in jener Zeit mit so heißer Liebe umfangen, keiner ihr Bild so reich ausgestaltet, keiner die Idee des Griechentums so in der Tiefe erfaßt wie er, und doch hat er seinen „lieben Griechen" mit völliger Freiheit als Mensch, als Deutscher, als Künstler gegenübergestanden. Vielleicht war eben seine Idealvorstellung von den Griechen so groß, daß keines ihrer greifbaren Erzeugnisse, keine Gestalt ihrer Sage und Dichtung, kein Gedanke ihrer Philosophen, kein Klang von ihrer Leier, kein Maß ihrer Rede, so wie sie waren, ihm schlechterdings genügte; nichts Griechisches also konnte ihm die eigene Kritik rauben, seine Schöpferkraft lähmen und ihn zur öden Nachahmung zwingen. Seine scheinbar antikisierenden sind doch keine antiken, sondern ganz deutsche Verse, nur daß durch die Vertiefung in das griechische Maß, durch die Aufnahme und Wiedererweckung seiner belebenden und formenden Energien auch in ihm selbst Kräfte entbunden wurden, die eben nur auf diese Weise, nur durch seine lebendigste, unmittelbarste, in Funken aufsprühende Berührung mit hellenischer Art und Kunst aufwachen und wirksam werden konnten. An der Hand des kühnen, aber festgefügten Strophenbaues der griechischen Lyrik ist sich Hölderlin der unerschöpflichen Wandlungs- und Aus-

[1]) Die Ausdrücke sind hier verwendet in dem Sinne von Jul. Schultz: 'Die Philosophie am Scheidewege' (Leipzig, G. Meiner, 1922).

Digitized by Google

drucksmöglichkeiten rhythmischer Formen und Ordnungen in unserer Sprache bewußt geworden. Die Gefahr äußerlicher, alles sprachliche Leben ertötender Übertragung quantitierender Schemata auf die akzentuierende Sprache hat für sein feines Ohr im Ernste nie bestanden. Immerhin drängten Erlebnisse von gleicher Richtung und Stimmung auch seine formenden Energien auf ähnliche Bahnen, wie sie die griechischen Odendichter und Elegiker beschritten hatten. Die Ausführung blieb dennoch Hölderlins Werk.

Wahlverwandt aber war sein Geist dem griechischen nicht bloß in einzelnen Zielrichtungen und Wirkungsweisen; nicht nur Probleme und Gestalten, künstlerische Formen und sprachliche Gebärden des Altertums rührten bei ihm an persönliche Erlebnisse und verborgene Ausdrucksmöglichkeiten; das eigenste Lebens- und Bildungsgesetz des griechischen Geistes, die ewige Spannung zwischen den beiden Polen des dionysischen Rausches und der apollinischen Klarheit mit der steten innerlichen Nötigung, aus der Ekstase heraus den Weg zur Läuterung, zur Selbstbeherrschung zu finden, das alles entsprach ja seiner eigenen vorsätzlichen Lebenslinie; wenn der junge Goethe das ἐπικρατεῖν δύνασθαι betont, so wird Hölderlin nicht müde, um Charakter, um männliche Gehaltenheit zu ringen. Und sein Ringen war so ernst, daß wir uns diesen liebenswürdigsten und für seine Person anspruchslosesten, zartesten, hingebendsten unter den großen Menschen seiner Zeit schwerlich lachend, ja nur lächelnd vorstellen können. Wahrlich, er ist kein tändelnder, mit den Dingen ironisch spielender, sich selbst in tausend Spiegelungen genießender Romantiker von der Art der Gräkomanen; ihm ist auch nicht wohl auf der Nachtseite des Lebens, und er sucht nach keiner verlorenen blauen Blume, deren Besitz mit einem Schlage alle Wunden seines Herzens heilen würde. Es leidet ihn vor allem nicht dauernd im Transzendenten, immer wieder zieht es ihn zurück zu der festgefügten, nahrungspendenden Erde — nur wächst er alsbald wieder über alles Irdische hinaus und ragt mit seinem Haupte in den Himmel hinein. Daher der eigene Wechsel zwischen Erdennähe und Erdenfremde bei diesem ganz deutschen Menschen, der, wie die Besten unseres Volkes, im Gegebenen das Ewige, in der Flucht der Erscheinungen das Gesetz, in den verlorenen Kindern des Augenblicks die innere Zielstrebigkeit, der aber auch in allem Gewordenen das ewig Unvollendete, über sich selbst Hinausgehende entdeckt und

Digitized by Google

darüber mit tiefer Wehmut erfüllt ist. Hölderlin verlangt nach keiner positiven Idealwelt, die nur durch übernatürliche Einwirkungen zustande kommen könnte, von der man nur träumen oder die man einem längst versunkenen oder weit entfernten Vorbilde äußerlich nachmachen dürfte. Was er will, ist durchaus nur die volle Entfaltung aller die Wirklichkeit schaffenden und sie durchwaltenden Energien, ist die Vollendung des Fragmentarischen, ist die Abkehr von aller Halbheit und Lüge der gegenwärtigen, entgeistigten und entgotteten Welt von ihrer Faulheit, Frechheit und Falschheit im Sinne Fichtes, ist die volle Verwirklichung der in allem Leben unausgesprochen und zumeist unbewußt wirkenden Möglichkeiten. Naturen, die so mit allen ihren Kräften danach streben, aus dem vollen zu leben und in ungebrochener Entfaltung innewohnender Energien eine Welt aus einem Gusse herzustellen, eine Welt der strengsten Gewissenhaftigkeit, der idealen Freiheit und der reinsten Form, sie sind von Grund auf r e l i g i ö s. Hölderlin war eine solche, zur Totalität berufene, im Unbedingten wurzelnde Prophetennatur; eine Persönlichkeit, die das Leben nicht eindämmen, die Natur nicht verkehren, die Welt nicht auf den Kopf stellen, die aber freie Bahn schaffen wollte für das Göttliche im Menschen, im Volke, in der Gesellschaft.

Wenn aber das Religiöse seine geheimste Lebensform war, so war es doch nicht seine gottverliehene Ausdrucksform. Von Hause aus zum geistlichen Beruf bestimmt, hat er sich den Fesseln des geistlichen Amtes beharrlich zu entwinden versucht; schuld daran waren viel weniger seine theologisch-philosophischen Wandlungen bis zum mystischen Pantheismus hin — er hatte bei alledem noch ein so lebendiges Verhältnis zur Persönlichkeit Jesu, daß er sich wohl getraut hätte, eine bescheidene Landpfarre, fernab von den großen Städten und von den geistlichen Würdenträgern zur Zufriedenheit seiner Gemeinde und seines Gewissens zu führen; aber die Träger und Verwalter des heiligen Berufes hatten ihm die Freude an solchem Amte vorzeitig verleidet. Und die Seelsorge wie die Kanzelrede, beide gebunden an das tägliche Leben mit seinen Brüchen und Bedingtheiten, beide gerichtet an den Buchstaben der Schrift, beide schwankend zwischen der Wirklichkeit und ihrer theoretisch-dogmatischen Verflüchtigung, hätten eben seiner in Bildern aufglühenden Phantasie, hätten dem rhythmischen Schlage

Digitized by Google

seines Herzens, hätten vor allem seinem Drange, alle Dinge immer in das Licht ihrer eigenen Vollendung zu rücken, auf die Dauer unerträgliche Fesseln angelegt. Diese Prophetennatur konnte sich schlechterdings nur in künstlerischen Formen aussprechen, und zwar wies ihn seine ganze, zunächst noch schlummernde, durch ernsthaftes Ringen zu weckende und zu stählende Begabung zweifellos auf die Dichtung hin.

Als Prophet, als Erzieher tritt dieser ernste, früh gereifte Jüngling, der den entsagungsvollen und demütigenden Beruf des „Hofmeisters" dem des Pfarrers und des angestellten Beamten vorzog, vor die Menschheit, trat er vor allem vor die Deutschen hin: entschlossen, mit begeistertem Locken, mit einschmeichelnden Bildern, mit zürnender Strafrede den Bann der Vorurteile zu brechen, alles Mittelmäßige zu brandmarken, alle Tyrannenketten zu zerreißen, den schlummernden Gottesfunken anzufachen und den edlen Sklaven zu befreien, der in der ganzen Nation wie in jedem ihrer Glieder gefesselt lag, ohne sein eigenes Elend nur zu ahnen. Das war Hölderlins Mission an seine Deutschen; es war sein innigster Wunsch, die Forderungen Rousseaus und der edelsten Vertreter des französischen Revolutionsgedankens seinen Landsleuten ins Herz zu prägen. Der Landsmann Schillers und Schubarts wußte, warum er die französischen Heere als Befreier begrüßte. Die Enttäuschung über Robespierre und seinesgleichen ist ihm nicht erspart geblieben! Aber das französische Volk war auch nicht sein Ideal einer freien, nach innewohnenden, göttlichen Prinzipien sich entfaltenden Volksgemeinschaft. Und doch kam er ohne ein solches Wunschbild nicht aus. Wie konnte er, der Dichter, anders predigen als in anschaulichen, farbenprächtigen, saftvollen Bildern, die durch einen bis ins kleinste ihnen gemäßen sprachlichen Umschmelzungsprozeß hindurchgegangen waren! Ein Idealbild mußte her, das auf dem Boden der Wirklichkeit erwachsen, aber ins Unendliche, ins Göttliche gesteigert war, zwar nicht gesteigert im Sinne verlogener Übertreibung und Schönfärberei, sondern in reinster Erhöhung und durchgreifender Läuterung aller jener Strebungen, auf die das ganze Volk angelegt war, und die ein feines Ohr und ein scharfes Auge, vor allem aber ein liebendes Herz in jeder seiner Betätigungen und Leistungen wahrnehmen konnte. Und dieses Volk waren für ihn die Griechen. Die Griechen als lebendiges, sich noch bildendes und um seine

Digitized by Google

Existenz, vor allem um seine Freiheit und um seine Würde ringendes Volk. Keine satten Bildungsphilister, keine flachen Schöngeister, keine raffinierten Genießer, aber auch kein marionettenhaftes Volk von Mustermenschen, sondern eben eine Gemeinschaft von unübersehbaren, ins Unendliche weisenden und wachsenden persönlichen Energien, ein Superlativ des Menschlichen in seiner Gottesverwandtschaft, wie er einmal auf der Welt zustande gekommen war, also auch bei gutem Willen jederzeit wieder zustande kommen konnte. So wurde das Griechentum zum Feuer, an dem sich der verborgene Zündstoff in der Brust seiner Deutschen entfachen sollte.

Es ist klar und war zudem schon durch die ganze Einstellung seines Zeitalters gegeben, daß der Dichter solcher Griechenbilder sich gleich fernhalten mußte von aller geschichtlichen Treue, von aller relativistischen Wertung und von aller „Motivierung" im einzelnen wie von aller gänzlich ungeschichtlichen Verblasenheit und allem äußerlich griechischen Dekorationswesen. Hölderlin mußte mit allen Fibern danach streben, die tatsächlich in der großen geschichtlichen Vorzeit wirksamen Energien des Griechentums wiederaufleben zu lassen, den Wind, der die Segel der Salamiskämpfer geschwellt hatte, abzufangen und für die eigene Flotte auszunutzen, den Geist der Marathonkämpfer auf die schlaffen Zeit- und Volksgenossen zu übertragen oder vielmehr zu entfachen, was davon in ihnen allenfalls noch schlummerte.

In diesem Lichte ist denn auch die griechische Landschaft gesehen. Sind ihm doch die Griechen vor allem die noch ungebrochenen, naturnahen, mit ihrer Landschaft innerlich verwachsenen Kinder der Vorzeit. Und Hölderlin stand in einem ganz eigenen Verhältnis zur Natur, das sich in seiner Lyrik am reinsten ausgeprägt hat. Der bloße, sinnliche Reiz der Formen und Farben, die rein dynamischen Werte der Naturvorgänge sagen ihm wenig; andererseits wird ihm aber auch das Leben und Weben der Natur nicht zum bloßen dichterischen Symbol für innerliche, an sich naturfremde Erlebnisse; wie aber Goethe sein eigenes Liebesglück und sein erhöhtes Lebensgefühl in die erwachende Frühlingsnatur überströmen und in seinem Mailied aufjubeln läßt, so offenbart Hölderlin die Natur allenthalben starkes, reines, ungebrochenes Leben, an dem sich sein eigener Lebenstrieb entzünden kann, ganz anders als an der Betrachtung des Menschenlebens um ihn her oder der geschicht-

Digitized by Google

lichen Vorgänge — mit Ausnahme etwa des heroischen Daseins nach Art der Griechen zur Perserzeit. So tritt er denn auch der Natur doch wieder nicht wie der reife Goethe gegenüber, um „der Betrachtung strenge Lust" zu befriedigen und (mit strenger Beschränkung auf die Erscheinungswelt) etwa der Pflanze ihr Bildungsgesetz abzulesen, unter bewußter Ablehnung alles dessen, was man wohl „hinter" oder „über" dieser Erscheinung suchen könnte. Auch Hölderlin schweift als Naturliebhaber und Naturdichter nicht gern ins Metaphysische hinüber, aber er wertet die gestaltenden und erhaltenden Kräfte höher; ihm schließen sich vor allem diese Energien zusammen zu einem Kosmos wahrhaft göttlicher Wirkungen; und es ist ihm kein bloßes Gleichnis, noch weniger eine angelernte Wendung, wenn er mit dem geliebten Homer Eos ihre Rosenfinger aus der feuchten Flut emporstrecken sieht. Die dichterische Erfindung liegt nur in der Benennung und in der menschenähnlich-leiblichen Ausgestaltung: der Persönlichkeitswert, die alle menschlichen Schranken überschreitende, wahrhaft göttliche Kraftäußerung ist für ihn ein Gegenstand des unbedingten Glaubens. Schiller sehnte sich nach den „Göttern Griechenlands" zurück, Hölderlin hatte, verehrte und pries sie in seinen Gedichten, und es war gewiß nicht das lockerste Band, das ihn an die Griechen fesselte, daß sie eben dem Göttlichen in der Natur sein volles Recht gewahrt hatten. Hölderlins eigene Mythologie war unmittelbarer Ausdruck ganz starken und innigen Erlebens der „hohen Kräfte", die alles Leben leiten und formen; auch dann, wenn er nicht die griechischen Götternamen für sie verwendet, wenn er dem „Äther" seinen Hymnus singt, dem Inbegriff des Unendlichen, Ewig-Lebendigen, zu dem alle natürlichen Kraftwirkungen hinstreben, und der auch unseren verfeinerten Sinnesorganen faßbar ist; oder wenn er Sonne, Meer und Erde als heilige Dreieinigkeit verehrt. Weil die Griechen die Natur als lebendige Einheit empfanden, weil sie in und mit ihr sich lebendig hielten, darum eben waren sie imstande, ein heroisches Leben zu führen, das so weit abliegt von allem Gewöhnlich-Menschlichen. Es versteht sich von selbst, daß der Dichter, wo er Landschaftsbilder entwirft, keine geographische Genauigkeit anstrebt, daß er aber auch keine bloßen Phantasiegebilde vor uns aufsteigen läßt. Mondscheinzart freilich wie seine ganze Poesie, aber gewiß nicht verblasen und charakterlos ist auch seine Naturdichtung. Er schaut den Dingen

Digitized by Google

auf ihren innersten Kern, erfaßt sie in ihrem gestaltenden Zentrum, gießt aber seine Schau nicht zergliedernd um in eine formulierte Erkenntnis, zerstört sie auch nicht durch sinnlich-konkrete Fülle, sondern er läßt sie, kraft einer bis dahin unerhörten und unter heißer Mühe errungenen Fertigkeit im Gebrauch der sprachlichen Elemente und der rhythmischen Formen, mit ihrem feinsten Duft vor uns aufleben, bringt ihre innerste Melodie wieder zum Tönen und erweckt den in ihnen verborgenen Gotteslaut, wie in seinen stimmungsschweren Abend- und Morgenliedern. Damit aber spricht er dann zugleich sich selbst aus: wieder nicht im Sinne des Gleichnisses oder des Symbols, das deutlich von seinem „Gegenstande", vom menschlichen Erlebnis geschieden wäre, sondern in dem festen und starken Glauben, daß in den letzten Tiefen seiner eigenen Brust eben jene selben göttlichen Kräfte walten wie in der Natur und wie in jedem heldenhaft schlagenden Herzen. Indem er das Geheimnis der Natur „offenbarte", sprach er sich selber aus, wie er in freiwillig übernommenen Leiden und Entsagungen, in männlicher Gefaßtheit dem unvermeidlichen Schicksal gegenüber sein Edelstes treu bewahrt und sich den Weg in seine eigenen Abgründe gebahnt hatte.

Und doch besteht noch ein tiefer Unterschied zwischen den göttlichen Energien, wie sie die Brust des Dichters erfüllen und oft genug zu sprengen drohen, und wie sie in der Natur, mit dem Auge des Griechen angeschaut, wie sie in der antiken Mythologie und in der auf ihrem Boden erwachsenen Kunst sich offenbaren. Hier ist nichts bloß Tatsächliches mehr, nichts, was tausendfach verflochten und verzerrt wäre, wie der Mensch unter den geschichtlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen einer nicht mehr klassisch-heroischen Zeit. Hier verläuft alles in großen, dem liebevoll sich versenkenden Auge wahrnehmbaren Linien, hier strebt alles zum Ganzen, hier führt jeder Gegensatz zum Ausgleich, hier strebt alle Unruhe zur Stille, zur Gehaltenheit. Und wenn dieses Maximum der Kräfte vielleicht nur in Augenblicken erreicht wird, die Natur wird dem Dichter eben in solchen Augenblicken erst teuer, erst des Erlebnisses und der Gestaltung wert. Das von schwersten Konflikten zerrissene Herz des Dichters, das in dieser Welt nimmermehr zur Ruhe kommen kann, lebt im eigentlichsten Sinne von der Sehnsucht nach jenen Ausgleichszuständen, die Goethe auf Grund seiner Natur

Digitized by Google

immer wieder zugänglich waren, während Hölderlin entbehrend verschmachtete und endlich zerbrach.

Hölderlins mannhafte Natur kann nicht stehenbleiben bei der inneren Zerrissenheit und Verzweiflung über den ewigen Widerstreit zwischen der göttlichen Lebendigkeit der Natur und ihrer Entstellung in der Menschenwelt der Gegenwart. Ihn drängt alles zu einer Synthese innerhalb der Welt der Erfahrung; aber sein Glaube an die bessere Zukunft, an das Wiedererwachen des Vaterlandes zum Leben aus dem Geiste und in der Freiheit hat seinen festen Grund in der beseligenden Anschauung der Griechen, die ein solches Leben schon gehabt haben. Jubelnde Freude überwiegt die bange Wehmut in dem gewaltigsten lyrischen Bekenntnis des Dichters, in dem großen hexametrischen Gedicht 'Der Archipelagus'. Nicht die griechische Geisteskultur allein ist für Hölderlin, wie für so viele seiner Zeitgenossen, das Ziel seiner tiefsten Sehnsucht; griechisches Leben spielte sich in innigstem Verein und kräftigster Wechselwirkung mit griechischer Landschaft ab, während Deutschlands Schönheit einsam trauert, weil seine Bewohner „blöde die eigene Seele leugnen". Darum flüchtet sich in jeder Frühlingszeit sein Geist nach der Inselwelt der Griechen, wo er Sonne, Äther und Meer, die „Kräfte der Höhe", die auch in den griechischen Seelen wirkten, auf einmal umfassen, sich mit ihnen erfüllen, sich von ihnen emportragen lassen kann. Aber was ist der Archipelagus ohne seine ehemaligen Herren? Ganz von selbst stellt sich das Bild der Menschwerdung jener Höhenkräfte ein, und in mächtig ergreifenden Bildern entwickelt sich für uns das lebendige Leben Athens, dessen Glückseligkeit kein reines Geschenk des Himmels, sondern unter Kampf und Opfern von freien Männern errungen war. Da wird der gesegnete Friede der Stadt des „fernhinsinnenden Kaufmanns" und des „Großes ahnenden Jünglings" gestört „durch des Genius Feind, den vielgebietenden Persen", der mit der Wucht der Masse und mit brutaler Gewalt das „einige Volk, vom Göttergeiste gerüstet", wie im Spiel zu überwinden hofft. Bei Salamis entscheidet sich der Kampf; der Großkönig, in seiner Hilflosigkeit dem Reiche des Geistes gegenüber nun doch als tragische Persönlichkeit erfaßt, wird in die fliehende Menge fortgerissen: der Sieg des Geistes über den Stoff, der Durchbruch des Geistes im geschichtlichen, im gesellschaftlichen Leben ist entschieden. Wohl kehren die Sieger in

Digitized by Google

eine zerstörte Stadt zurück, aber herrlicher als je blüht sie unter ihren Händen wieder auf, denn die Freiheit, der Geist ist gerettet. Wehmütig denkt der Dichter dabei des eigenen Volkes, mit ähnlichen Gefühlen wie Kleist, der seine Landsleute bitter anklagte, daß sie Haus und Hof nicht daran wagen wollten, weil sie ja gerade diese Güter schützen wollten: „und ich dachte, die Freiheit wär's". Die griechische Kultur ist versunken, aber noch walten die „hohen Kräfte des Himmels", noch sehnen sich die Himmlischen danach, zu ruhen „am fühlenden Herzen", und „immer wie sonst geleiten sie noch die begeisternden Kräfte", immer noch warten sie darauf, daß ein schwaches Geschlecht, das in tosender Werkstatt mit gewaltigem Arm, ewig ans eigene Treiben geschmiedet, ewig unfruchtbare Arbeit verrichtet, einst zu sich selbst komme und ein neues Griechenland erstehe:

> Bis, erwacht vom ängstigen Traum, die Seele den Menschen
> Aufgeht, jugendlich froh, und der Liebe segnender Odem
> Wieder, wie vormals oft, bei Hellas blühenden Kindern,
> Wehet in neuer Zeit, und über freierer Stirne
> Uns der Geist der Natur, der fernherwandelnde, wieder
> Stilleweilend, der Gott, in goldnen Wolken erscheinet.

Hoffnungsvoll oder männlich gefaßt klingt das Lied aus: in den Wogen des Meeresgottes tönt dem „furchtlos regen Geiste" die Göttersprache vom Wechsel und Werden, läßt ihn „dem Schwimmer gleich, in der Starken frischem Glücke sich üben".

Wie anders der Ausklang seines großen lyrischen Bekenntnisses in der Form des Briefromans, seines 'H y p e r i o n'. Zurückblickend schildert der Dichter in der Maske eines griechischen Freiheitskämpfers der Gegenwart seine Entwicklung, seine Hoffnungen und seine bitteren Enttäuschungen. Wie Hölderlin seine Deutschen, so will Hyperion die Griechen am Ende des 18. Jahrhunderts an dem heroischen Beispiel der alten Hellenen entflammen. Dabei erfahren wir spät genug, daß es sich um den Aufruf Rußlands an die Griechen im Jahre 1770 zu gemeinsamem Vorgehen gegen die türkischen Bedrücker handelt. Alles geschichtliche wie alles biographische Material ist aufgelöst in das breit dahinströmende Gewoge des innerlichen Lebens, das sich auf dem Hintergrunde der unveränderlich großen, wiederum ganz im Lichte der seelischen Stimmungen geschauten Natur abspielt. Hölderlin hat hier als Dichter gewagt, was keiner

Digitized by Google

vor ihm unternommen hatte: seinen gegenwärtigen, disharmonischen, höchst zusammengesetzten und vieltönig nuancierten Gemütszustand sozusagen auf genetischem Wege im Geiste des Lesers nachzuerzeugen, dazu bedarf es der kräftigsten Herausarbeitung aller jener Gefühlslagen und Erlebnisse, die für die Entwicklung jenes Gemütszustandes irgendwie von Bedeutung geworden sind. Und wenn die epische Rückschau auf das Vergangene immer nur die Gipfel beleuchtet, so betont Hölderlin, seiner künstlerischen Absicht entsprechend, viel weniger die äußeren Ereignisse als ihre jeweilige Rückwirkung auf das Gemüt des Helden. Der epische Bericht betrifft also sozusagen nur das Stoffliche dieses Lebensganges und alle jene Nebenströmungen und -regungen, die das eigentliche Erlebnis wohl färben und abtönen, aber nicht entscheidend beeinflussen können. Diese Grunderlebnisse selber aber werden, aus einer Erinnerung heraus, die zugleich ein kräftigstes Nacherleben bedeutet, mit hinreißender Gewalt d a r g e s t e l l t, so daß wir gar nicht auf den Gedanken der Rückschau kämen, wenn nicht eben das Konkrete so stark in der Darstellung zurückträte. In Briefen an seinen Freund Bellarmin schildert Hyperion mit häufigem Wechsel der Tonart und des Registers, als meisterte der Dichter ein großes Orgelwerk, seine Erweckungen und seine Enttäuschungen, sein Hinaufstreben ins Ideal und sein Herauswachsen aus der Wirklichkeit, bis hin zu der bangen Frage des 'Schicksalsliedes', ob denn die Götter sich ganz von den Menschen getrennt haben; von dem vergötterten Lehrer seiner Jugend muß er Abschied nehmen, denn dieser ist selbst ein Suchender und eilt in die Ferne, um reineren Menschen nahe zu sein; von dem kaum gefundenen Freunde Alabanda, mit dem er sich für die Herstellung des Vaterlandes begeisterte, reißt er selbst sich los, weil er ihn in abstoßender Gesellschaft wiedersieht. Endlich findet er, was Hölderlin selbst bei Susette Gontard in Frankfurt gefunden hatte: die einmalige Verkörperung des menschlichen Ideals in der Geliebten. Wunschbild und Wirklichkeit sind leibhaftig vereint in der vollkommenen Schönheit der Diotima. Zurückblickend schwärmt Hyperion: „Ich hab's einmal gesehen, das Einzige, das meine Seele suchte, und die Vollendung, die wir über die Sterne hinauf entfernen, die wir hinaufschieben bis ans Ende der Zeit, die hab' ich gegenwärtig gefühlt; es war da, das Höchste: in diesem Kreise der Menschennatur und der Dinge war es da."

Digitized by Google

Aber zum ruhigen Genuß dieser Schönheit ist seine Seele nicht berufen, und Diotima selbst weist ihn auf die heilige Aufgabe der Befreiung des Vaterlandes; sollen alle, die seine Seele liebt, an seiner Seligkeit teilnehmen, soll der heilige Geisterbund Wirklichkeit erhalten, so kann es nur in einem Freistaat geschehen, der eben erst erobert werden muß. Mit heiligem Erglühen der Seele zieht der Held mit dem alten, neugewonnenen Freunde Alabanda in den Krieg — um bald genug enttäuscht und entmutigt heimzukehren. Wilde Scharen führte er ins Feld, die seinen Geist verrieten, mit „Räuberbanden aber kann er kein Elysium pflanzen". Den unwürdigen Verbündeten fällt Alabanda zum Opfer, und Diotima, mit der er ein arkadisches Glück glaubte genießen zu dürfen, wird ihm durch den Tod entrissen. Es ist das Schicksal der edlen Natur, zu vereinsamen und zu vereisen. Was ihm bleibt, ist nur die göttliche Natur, ist der Rückblick auf sein eigenes Leben, ist der Selbstgenuß der Seele in der Fülle ihrer Energien, woraus die Kraft der Darstellung entquillt. Hat doch Diotima selbst ihm das Wort mitgegeben: „Priester sollst du sein der göttlichen Natur und die dichterischen Tage keimen dir schon."

Aber auch damit konnte für Hölderlin das letzte Wort nicht gesprochen sein. Die tiefe Enttäuschung über sein unwürdiges Volk, die aus dem vorletzten Brief des Hyperion über seine Schicksale unter den Deutschen spricht, sie entkeimt doch nicht der Gleichgültigkeit oder dem verbitterten Hasse, sondern der tiefsten Sehnsucht nach jenem Leben aus dem vollen, wo alles, was jeder treibt, mit ganzer Seele getrieben wird. Aber wie sehen diese Deutschen aus? „Barbaren von alters her, durch Fleiß und Wissenschaft und selbst durch Religion barbarischer geworden, tief unfähig jedes göttlichen Gefühls, verdorben bis ins Mark zum Glück der heiligen Grazien, in jedem Grad der Übertreibung und der Ärmlichkeit beleidigend für jede gutgeartete Seele, dumpf und harmonielos, wie die Scherben eines weggeworfenen Gefäßes"; das zerrissenste aller Völker, wo man Handwerker und Denker, Priester, Herren und Knechte findet, aber keine Menschen! Ein Volk, unter dem alles Heilige entheiligt und zum ärmlichen Beruf herabgewürdigt ist. Das letzte Schicksal des Hyperion bleibt im Dunkel, aber es erinnert uns stark an Goethes 'Torquato Tasso'; auch dieser mag ja mit dem Leben davonkommen, aber dem ehemals freien Vogel sind

Digitized by Google

die Flügel durchschnitten, und wenn auch ihm die Gabe des Gesanges verliehen ist, so wird doch nur ein traurig Lied von seiner Lippe herabfließen. Hölderlin wußte ja nur zu wohl, daß der Beruf des Dichters, wie er ihn faßte, keine Befreiung aus den Qualen des Daseins bedeutete; der höchste Aufschwung der Seele im Einswerden mit der Natur, das innigste Geborgensein am Busen der himmlischen Götter, es will mitgeteilt werden und zerstört sich doch selbst mit dem Augenblick, wo es Form gewinnt; das Göttliche wird verengt, die dumpfe Masse mag „Hosianna" oder „Kreuzige" rufen, sie vermag das Heiligste nicht zu erfassen und nicht zu erleben, und aus der Enttäuschung und Ernüchterung führt kein Weg zurück ins Leben mit den Menschen.

Es ist das Schicksal jedes Führers, das Schicksal der eigentlichen Prophetennaturen, daß sie entweder ihr Heiligstes verraten müssen, um zu wirken — oder wirkungslos vereisen, wenn sie nicht ein freies Ende in einem höchsten Aufschwung der Seele vorziehen. So leitet der Schluß des Hyperion mit innerer Notwendigkeit zu der Tragödie des 'Empedokles' hinüber, mit der sich Hölderlin in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts eindringlich und in immer wiederholten Abläufen beschäftigte. Wie sich die verschiedenen Pläne, Ansätze und ausgeführten Szenen der Tragödie 'Der Tod des Empedokles' und der Szenenreihe 'Empedokles auf dem Ätna' zueinander verhalten, kann hier nicht erörtert werden, wo es uns vielmehr auf die durch alle diese Fragmente hindurchgehende Selbstoffenbarung des Dichters in griechischer Form ankommt. Denn immer wieder erinnert uns der Dichter an das Vorbild der attischen Tragödie, obwohl er die Chöre durch Massenszenen ersetzt und mit Ort und Zeit auf seiner idealen Bühne viel freier schaltet, als es dem Griechen im Hinblick auf die Orchestra vergönnt war. Aber die Neigung zu breit ausladenden, hochgetönten Reden, die zu gelegentlichen scharfen Konflikten führen, um dann wieder in allgemeinere Betrachtungen und lyrische Ergüsse leidvoller oder ekstatisch-beseligter Art auszumünden, die plötzlich einsetzenden, nur locker motivierten Wandlungen und überraschenden Wendungen, vor allem die ganz und gar typische, immer auf das Allgemein-Menschliche hinweisende Darstellung der Menschen erinnert uns wieder und wieder an das klassische Drama der Hellenen, wie man es damals las. Dennoch kann von einer öden Nachahmung keine Rede sein. Hölderlin

Digitized by Google

machte nicht ein Drama nach dem Muster der Griechen, sondern er fand hier wiederum die Form, die er sich einschmelzen und mit eigenstem Leben erfüllen mußte, um sein eigenes Leid zu offenbaren. Denn damit steht Hölderlin, ähnlich wie mit seiner Lyrik, wiederum der allerjüngsten Dichtung der Deutschen nahe und insbesondere dem, was sie so gern Drama nannte, und was tatsächlich zu Shakespeares, Schillers und Ibsens Bühnenform so gar nicht stimmen will. Der Dichter tritt nicht hinter seinem Werk zurück und enthüllt uns die tiefe Dialektik der Welt in einem Kampfe, in dem eigentlich beide Parteien recht haben, in einer steten Auseinandersetzung, die den ganzen Aufbau des Dramas und die Gestaltung der Szene und des Dialoges bis ins kleinste durchdringt. In diesem Sinne war Hölderlin gewiß kein Dramatiker, vielmehr durchaus ein pathetischer Lyriker, der sich der Bühnenform bediente, um das eigene Ich in den verschiedensten Situationen und Spiegelungen immer von neuem zu zeigen und uns zu der selbstschöpferischen, intuitiven Erfassung der Hauptfigur in ihrer ganzen Komplexität zu helfen, indem er uns sozusagen rings um sie herumführt. Denn wie im Drama der Expressionisten s p i e l t eigentlich in unserem Stück nur eine Figur, und auch sie handelt kaum nach außen; alle entscheidenden Wandlungen vollziehen sich in dem Innern des Helden. Seine Zusammenstöße mit dem Priester und dem Herrscher, mit dem Volk und mit dem feigen Bauern, der dem Ausgestoßenen das Obdach verweigert, aber auch sein wundervoller Zusammenklang mit dem jugendlichen Anhänger und vor allem sein priesterliches Verhältnis zur weiblichen Jugend in seiner Nähe — alles das sind ja kaum Hebel, die seines Innern verborgenste Schätze ans Tageslicht befördern sollen, es sind vom Dichter aufgestellte Spiegel, in denen sein Bild sich fängt. Vom Drama aus gesprochen: es sind typisch bedeutsame Gestalten und Situationen, zu denen die Seele des Helden hindrängt, um sich an und in ihnen über sich selbst klar zu werden und zu sich zurückzufinden.

Denn dieser große Magus, dessen Bild schon im Altertum von der Parteien Haß und Gunst verwirrt erschien, und den die antike Sage allmählich zum würdigen, nur ernsteren Gegenstück unseres Doktors Faust gemacht hat, er ist bei Hölderlin zum symbolischen Träger seiner eigenen Zerrissenheit, seines typischen Leidens unter der Unvereinbarkeit der beiden Seelen in seiner Brust geworden.

Digitized by Google

In reiner Hingabe an die Natur hat sich Empedokles zur Götternähe, ja zur Götterwürde aufgeschwungen bis zur völligen ganymedischen Hingabe an das Ganze, bis zur Auflösung des Selbst im Gefühl der Vollendung. Als Mensch aber kann er nicht dauernd in der dünnen Luft verweilen; mächtig zieht es ihn zurück zur Erde, kräftig meldet sich das organisch gebundene, allseitig beschränkte Ich. Das verschwenderische Ausstreuen seiner Offenbarungen vor einer staunenden Menge, die mit einer wahrhaft maßlosen Liebe geübte Wirksamkeit als Heiland und Helfer, sie verstrickt ihn nur um so stärker in diese Welt der Erbärmlichkeit und des ewig Unzulänglichen; ja, der liebste Vertraute der Natur sucht sich zu ihrem Herrscher zu machen, und er, der ehemals wunsch- und fraglos teilhatte am Göttlichen, strebt nun mit einer an die Gestalt des Luzifer gemahnenden Vermessenheit nach Götterwürde. Aber der kluge, ganz auf sich selbst, auf seine Würde und seine Macht eingestellte Priester Hermokrates hat recht: Empedokles kann mit seiner Hingabe an die Menschen diese nicht beglücken und verstößt sich selbst aus seinem Paradiese. Das weiß freilich Empedokles besser als Hermokrates, und ehe dieser seinen Fluch gegen ihn schleudert, hat der Prophet selbst sich innerlich verwünscht: gefoltert von der nur ihn quälenden Erinnerung an verschwundene Seligkeiten und von der demütigenden Einsicht in das eigene Nichts dieses Augenblicks sucht und findet er, durch Fluch und Verbannung, durch die Schule des tiefsten Leides hindurch, den Weg zur Rettung. Schritt für Schritt löst er sich innerlich und dann mit einer gewissen plötzlichen Wendung auch äußerlich von allem ab, was ihn an die Erde fesselte; das Vergangene besteht nicht mehr für ihn, und auch die reuigen Mitbürger können ihn nicht mehr zurücklocken. Er hat zu sich selbst und damit zum Göttlichen zurückgefunden: bewußt geht er in die All-Einheit ein, die ihm einst von oben herab geschenkt wurde, aber seines Bleibens auf dieser Erde ist nicht mehr. Jede Wechselwirkung mit der Welt um ihn her würde einen Verrat an seiner höchsten Glückseligkeit, an seiner Mission bedeuten. Denn nur durch seinen freiwilligen Tod kann er seinem Volke eine Ahnung von der Größe seines Erlebnisses geben, nur durch sein Opfer kann er das Volk aus seinem Elend befreien. Eine kurze Andeutung des Dichters belehrt uns darüber, welche Bedeutung der Dichter seinem Opfer beimessen wollte; Manes, der

Digitized by Google

ehemalige Lehrer des Empedokles, sollte es verkündigen, „er sei von den Berufenen gewesen", einer, der „töte und belebe, in dem und durch den eine Welt sich auflöse und erneue. Auch der Mensch, der seines Landes Untergang so tödlich fühle, könnte so sein neues Leben ahnen."

Wiederum spricht Hölderlin von Griechenland und meint sein eigenes Vaterland; weit entfernt davon, seine Landsleute zu Hellenen im geschichtlichen oder ethnologischen Sinne des Wortes verbilden zu wollen, ringt er mit allen Kräften seiner Seele danach, ihnen den heiligen Atem der griechischen Heldenzeit einzuhauchen und sie zu jenem Leben im ganzen zu erheben, das er selber führte, der göttliche Prophet in der schlichten Hofmeisterstellung. Auch ihm aber war es nur gegeben, in dichterischen Symbolen zu sprechen, und diese wirkten nicht unmittelbar auf das Leben ein; vor jeder unmittelbaren Berührung mit dem Leben aber zuckte diese vornehme Natur zurück, deren revolutionäre Freiheitsträume angesichts der französischen Armee auch bald ausgeträumt waren. In seinem Innern lebte der ewig unüberbrückbare Widerstreit zwischen Offenbarung und Erfahrung, lebte jener zerstörende Konflikt zwischen der heiligen Berufung und der Einsicht in die Grenzen und Gefahren aller Prophetie, über den ihn keine oberflächlichen Phrasen, kein ekstatischer Aufschwung, keine Doppelheit des Lebens als Dichter und Alltagsmensch hinweghelfen konnte. Hier gab es nur zwei Möglichkeiten: den einen Weg hatte er seinen Empedokles beschreiten lassen, den andern zwang ihn das grausamste Schicksal bis zum letzten bitteren Ende zu gehen.

Vorläufig hatte für ihn Empedokles nicht das letzte Wort. Und indem sich der Dichter von der prophetisch-ekstatischen Energie entlud, die verderbendrohend in ihm glühte, lernte er auch das griechische Wesen mit kühlerem Herzen, mit klarerem Auge erfassen. Was Herder schon gesehen und ausgesprochen hatte, das erlebt und verkündet Hölderlin nun mit ganz anderer Inbrunst und Kraft: Griechen und Deutsche, sie beide streben nach dem gleichen Ziel, aber ihre Kultur muß notwendig auf sehr verschiedenen Bahnen verlaufen; viel wichtiger als das Nacherleben irgendwelcher griechischen Daseinsform, als die Wiedererweckung noch so erhabener und lockender Teilenergien ist die innerliche Verwandtschaft mit dem hellenischen Volke in dem Willen zur Totalität und zum Leben

Digitized by Google

aus dem Ganzen. Bei der neuen Synthese aber, die der Deutsche erleben und dem Abendlande vermitteln soll, kann nun das Christentum in geläuterter Form, wie Hölderlin es glaubend umfaßt, nicht mehr ausgeschaltet werden. Auch hier bricht wieder seine ganze Inbrunst durch, wenn er die Figur des Christus in ihrer unbedingten Göttlichkeit umfaßt: unbedingt, aber nicht einzig. Das Göttliche hat sich eben vielfach, vielgestaltig und vieltönig offenbart, wie es seit den Tagen jenes „universalen Theismus" der Renaissance erlesene Geister im eingeweihten Kreise immer wieder verkündet hatten. Aber für Hölderlin als Sohn einer Zeit von polar-dualistischer Denkform kommen vor allem zwei Offenbarungen in Betracht: Christus und Dionysos. Beide haben die Erde verlassen, und seitdem ist es in Hölderlins Sinne „Nacht" geworden. Aber die Sehnsucht nach dem hellen Tage ist geblieben und wird immer neu erweckt durch die Symbole, die sie hinterlassen haben, und die der Dichter in einer seiner tiefsten Hymnen als „Brot und Wein" gefeiert hat. Wein ist die Gabe des „donnernden Gottes", im Brote verehren wir das Erzeugnis der Erde und der Sonne. Indem wir beide genießen, sind oder werden wir wiederum eins mit jenen „hohen Göttern", die durch den Mund der Propheten zur Menschheit sprachen. Die Wiederkehr des Christus verkündet Hölderlin mit einer Art von religiösem „Chiliasmus", der die dumpfen Stimmungen von Hyperions 'Schicksalslied' längst überwunden hat. So reiht sich Hölderlin der Schar jener Dichter und Geschichtsphilosophen an, die zu Anfang und um die Mitte des 19. Jahrhunderts den Gedanken eines „Dritten Reichs" vertraten im Sinne einer Synthese zwischen klassischer Form und germanischer Fülle, zwischen griechischer Klarheit und deutscher Tiefe. Jeder hat diese Vereinigung in seinem besonderen Sinne erfaßt, bis auf die allerjüngste Wiedererweckung des alten (zuletzt auf mittelalterliche Geschichtsspekulationen zurückweisenden) Gedankens in Hans Francks Künstlerroman und Bekenntnisbuch 'Das Dritte Reich' [1]). Was Hölderlin als höchstes Gut erstrebt, das ist und bleibt jenes nur in geweihten Augenblicken zu erlebende innerliche Kräftemaximum, jene freudvolle Stimmung des Bewußtseins unendlicher, latenter Energienfülle, jene tiefe Stille und gotterleuchtete Ruhe, die doch auch in orgiastische Ekstase übergreifen kann. Auf dem Wege dieser

[1]) Heilbronn, Seifert, 1923.

Digitized by Google

Fülle des Geistes und der Kraft, nur auf dem W e g e freilich und noch weit vom Ziel, auch vor Umwegen und Irrwegen nicht sicher, sieht er die eigene Nation; aber er will sich den Glauben an ihre Bestimmung nicht rauben lassen, den Glauben, daß die Deutschen das Zukunftsvolk der Erde seien. Und so hat sich, wie bei anderen seiner Zeitgenossen, das deutsche Nationalgefühl auch bei Hölderlin an dem Phantasiegebilde einer idealen Volksgemeinschaft bei den Griechen entwickelt und verselbständigt. Auf dem Umweg über Hellas ist Hölderlin zum Deutschen geworden, ohne darüber den Griechen untreu zu werden.

Digitized by Google

Namen- und Sachregister.

Das nachfolgende Register macht auf unbedingte Vollständigkeit keinen Anspruch. Mehr gelegentliche Erwähnungen einzelner Namen sind nicht durchweg verbucht; dagegen ist bisweilen auch auf solche Stellen hingewiesen, wo das Stichwort nicht ausdrücklich fällt, die Sache aber gemeint ist. Ausführlicher sind diejenigen Artikel behandelt, die den wesentlichen Inhalt des Bandes erschöpfen sollen. Hier ist dann eine jeweils zweckmäßig erscheinende Einteilung getroffen worden. Das Register soll im Verein mit den Fußnoten den Zusammenhang zwischen den einzelnen Beiträgen herstellen helfen.

Aaronsstab 240.
Abfallsagen 241 ff.
Achtung 203 ff.
Adrastos-Chöre 40. 92.
Agon 43.
Agrippa v. Nettesheim 235. 249 f. 312.
Aischylos 35 ff. 39 ff. 57 ff. 62. 91 ff. 94. 97. 123. 135. 154 ff. 173. 218 ff.
Alarcon 68.
Albertus Magnus 249.
Albigenserkreuzzug 491.
Alexander v. Aphrodisias 150 f.
Alexander v. Pherai 98. 121. 146.
Alexander VI., Papst 247.
Alt, C. 378.
Altprotestantismus 494.
Anthemios 245.
Aperasis 127.
Aphosiosis 126.
Apollonius v. Tyrus 242.
Apostelgeschichten 242.
Aretino, P. 65. 67.
Arion 92.
Aristarchos 129.
Aristophanes 45. 63 f. 97 ff. 506.
Aristoteles.
Politik 112 ff. Rhetorik 105 ff. 141 ff. Poetik 90 ff. 103 ff. 141 ff. 156 ff. 163 f. 168 f. 176 ff. 193 ff.
Arnold, Gottfr. 254.
Asinarius 262 f.
Astralleib 516. 520.
Aufklärung 515 ff.
Aureole 434.

Baerwald, R. 136. 149.
Baggesen, J. 194.
Bahrdt, K. F. 356.
Bardiet 471.
Batteux, Ch. 135. 155.
Baumgart, H. 126 f. 366.
Baumgarten, Al. 497. 501.
Bayle, P. 359.
Bellomo 376 f.
Berger, A. v. 116. 143.
Bernays, J. 112 ff. 126 ff. 180.
Bernhard v. Clairvaux 493.
Bielschowsky, A. 288 f.
Bileam 231.
Biotische Darstellung 123. 132.
Boccaccio 502.
Bodmer, J. J. 496.
Böhme, J. 254. 317.
Boie, H. Chr. 318. 333.
Boisserée, S. 539.
Bolte, J. 289.
Bolze, W. 186 ff.
Bonnet, Ch. 521.
Brawe, J. W. 387.
Brecht, W. 490.
Breitinger, J. J. 496.
Brockes, L. v. 467.
Bruinier, J. 288 f.
Bruno, G. 516.
Buchdrama 38. 54.
Buddik 293.
Bühne 26. 38. 50.
Bullinger, H. 72.
Burdach, K. 344. 396.
Burckhardt, J. 509.
Byron, Lord 421. 433 ff.

Cäsar Borgia 508.
Calderon 68. 432.
Campe, J. H. 377.
Carl August v. Sachsen 539.
Christentum 242 ff. 514 ff. 551 ff.
„Christlich Meinende", Der 252. 423.
Chorszenen s. Drama.
Coislinianus (Tractatus) 130.
Collin, J. 356 ff.
Corneille, P. 50 f. 65 f. 156. 160 f.
Corneille, Th. 51.
Creizenach, W. 288 ff.

Digitized by Google

Creuzer, G. F. 440.
Croce, B. 307. 313 ff. 345. 392.
Cronegk, J. Fr. 76.
Crusius, Chr. A. 198.
Cyprianus der Magier 226. 244 f. 277.

Däubler, Th. 464.
Däumlingmärchen 238.
Dante 404. 496.
Dichtungsgattung 23 ff.
Diderot 185 ff. 221.
Didymos 119. 129.
Dieterich, A. 547.
Dilthey, W. 49.
Dion v. Prusa 122.
Dionysius Thrax 119. 132 f.
Dithyrambos 42. 91.
Dodwell 426 ff.
Drama.
Wesen des D. 37 f. Zwei Pole 23 ff. Tendenz im D. 31.
Formen des D.: Lyrisches D. 328 ff.; s. auch Bardiet, Buchdrama, Bühne, Expressionismus, Faustspiele, Jesuitendramen, Komödie, Kultdramen, Lichtspiel, Meistersingerdrama, Melodrama, Mimus, Monodrama, Naturalismus, Oper, Pantomime, Rührstück, Satyrspiel, Schauspiel, Schicksalsdrama, Schuldrama, Seelendrama, Theaterstück, Tragisch, Urkunstwerk, Wanderbühne.
Zum Aufbau des D.: Handlung 28. 104. Peripetie 30. 106. 118. Dialog 29. 35. Chor- und Volksszenen 29. 35. 40. 56 ff. „Poetische Gerechtigkeit" 109 f. 134. Schicksal 172 ff.
Geschichtliche Formen des D.: Griechisches D. 34 ff. 57 ff. 91 ff. 214. Römisches D. 64. Italienisches D. 49. 64 f. Spanisches D. 48. 67 ff. Französisches D. 65 ff. 75 f. 214. Englisches D. 48. 69 ff. (Siehe auch Shakespeare). Holländisches D. 72 ff. Deutsches D. 71 ff. (Klopstock 471 ff. Romantik 173. Hölderlin 561 ff. Versuch einer Synthese der Stilgattungen 53. Expressionismus 561.)
Drittes Reich 564.
Dromenon 91.
Dschemschidsage 241.
Dualismus, religiöser 241.
Dubos, J. B. 135, 155. 162. 179. 187 ff. 207 ff.
Dühring, E. 90.
Düntzer, H. 376 f.
Dynamismus 165. 257. 526.

Eberhard, J. A. 196.
Eckermann, J. P. 534. ff.
Eckertz, Er. 500.
Ekstase 229 f. 475.
Elias 240 f.
Elymas 243.
Empedoklessage 561.
Enders, C. 316 ff.
Englische Komödianten 291.
Entelechie 526 ff.
Epicharmos 43.
Epiktet 121.
Epikureer 119.
Epos und Dramen 167.
Erasmus 254. 494.
Erhabene, Das, s. Longinus, Schiller 211 ff.
Erhard, Fr. 464.
Eulenspiegel 226. 251.
Euripides 46. 61 f. 95 ff. 118. 123. 426 ff. 548.
Expressionismus 39. 55. 561.
Eyck, van (Brüder) 540.

Fabel 24 f.
Falk, J. D. 533 ff. 542 ff.
Fallhöhe s. Tragik.
Faust, der historische 225 ff. 251. 312. 561.
Faustbücher 234. 237. 251 ff. 315 ff. 337. 346 ff. 423 ff.
Faustdichtung 225 ff. Vgl. auch Goethe, Klinger, Marlowe, Müller.
Faustspiele 253 ff. 286 ff. 323. 346 ff. 367. 424 f. 432. (das holländische Faustdrama bes. 287 ff.)
Fechner, Th. 89.
Ferguson 362.
Fichte, J. G. 551.
Finsler, G. 115 ff.
Fischer, Kuno 244.
Form, innere 341 f.
Fouqué, Fr. v. 437.
Franck, Hans 564.
Francke, Kuno 444.
Freiheitslehre (Schiller) 197 ff.
Friedrich der Große 495. — In der Sage: 226.
Furst, Cl. 369 f.
Furcht und Mitleid s. Tragik.

Gefühle: reale und Scheingefühle 105 ff. 126 f. 207 f.; gemischte G., Lehre davon im Altertum 136 ff. Siehe auch Mitleid.
Geheimwissenschaften der Renaissance 249.
Geißelbrecht, P. 347.
Gell 429.

Digitized by Google

Gellert 24.
Gerber, A. 440 ff.
Gerechtigkeit, poetische s. Drama.
Giraldi, G. 65.
Gismond of Salern 69.
Gleim, J. W. L. 502 ff.
Glückseligkeitslehre 196.
Gneiße, K. 185.
Godevaert van Thienen 262.
Goethe 27. 52 ff. 77 ff. 82 f. 84 ff. 254 f. 484. 504 ff. 553 ff.
Verhältnis zu den Griechen 406 ff. Problem des Tragischen 154 ff. Unsterblichkeitsglaube 513 ff.
Einzelne Schriften. Theoretisches: „Über epische und dramatische Dichtung" 166 ff. „Nachlese zu Aristoteles' Poetik" 176 ff. Über Euripides' „Phaeton" 426 ff. „Tragische Tetralogien der Griechen" 417 f. 438. — Lyrisches: Schwager Kronos 311. Logenfeier (1825) 531 f. Mailied 553. An den Mond 480. Rattenfänger 376 f. Selige Sehnsucht 532. Xenien 375 f. 387. 528. Zauberlehrling 284. — Episches: Achilleis 547. Hermann und Dorothea 527. W. Meister 160 ff. 166. 176. 179. 413. 544. Werther 348. 367. — Dramatisches (Faust s. u.): Aufgeregte 78. Clavigo 316. Egmont 77 f. 82. 162 f. 165. 167. 214 f. 383. 530. Götz 77. 159. 164. 216. 255. 312. 316. 354. Götter, Helden und Wieland 507. Iphigenie 52. 78. 163. 367. 547. I. in Delphi 163 f. Mahomet 77. 159. 312. 327. 348 f. Prometheus 348 f. 531. 534 f. Sokrates 158. 313, Theaterprolog 175. — Maskenzüge 399. — Maximen und Reflexionen 534.
Faust 33. 42. 78 f. 154. 157. 163. 169 f. 174 f. 507. 518. 528. 534. 539. 544 f. — Grundlagen der Dichtung 254 ff. 287 ff. 306. (s. a. Magussage, Faustbücher, Faustdichtung, Faustspiele, Hexenglaube.) Frage eines Grundplanes: 391 f. — Älteste Phase der Dichtung 254 f. 311 ff. 345 ff. 406 ff. („Prosafaust" 308 ff.) „Urfaust" 255. 306 ff. 308 ff. 366 f. Italienische Dichtung, „Fragment" 256. 370. Fortsetzung (seit 1797) 256. 370 ff. 391 ff.
Teile der Handlung: Gretchenh. 321 ff. 393. Kaiserh. 315. 366 ff. 399 ff. 409 ff. 432. 449 ff. Helena- und Euphorionh. 84 f. 255. 314 ff. 367. 400 ff. 406 ff. 422 ff. 531. 549. Homunkulush. 414 ff. 424 ff. 440 ff. Der zweite Teil i. a. 54 f. 388 ff. 407 ff. 447 ff. 474.
Einzelne Szenen: Anfangsmonolog 323. 327 ff. Wagnersz. 345 ff. 393. (Osterspaziergang s. Boie.) Beschwörungssz. 334 ff. Paktsz. 335 ff. Auerbachsz. 319 ff. Landstraße 325. Wald und Höhle 316 f. Religionsgespräch 326. Valentinsz. 326. Walpurgisnacht im ersten Teil 366 ff. Trüber Tag, Feld 380. Finstre Galerie (Gang zu den Müttern) 314. 404. 410. 446 ff. Laboratoriumssz. 411. Klassische Walpurgisnacht 401 ff. 411 ff. Persephonesz. 403. 408. 441. Schluß 404. 542.
Paralipomena 1: 420. 447. 510. 2 und 3: 332 ff. 8 und 9: 343. 13, 17 und 19: 371 ff. 382. 30: 343. 35: 373 ff. 36: 337. 381. 39 bis 41: 381. 49: 315. 425. 447. 62: 375. 75: 381. 100 ff: 446. 126 ff: 425. 130: 426. 166: 428.
Einzelne Gestalten (s. o. Helena und Euphorion, Wagnersz.): Erdgeist 318. Knabe Lenker 442 ff. Mephistopheles 318. 366 ff.
Zur inneren Chronologie der Faustdichtung 368 ff.
Zu Goethe vergl. auch Eckermann, Falk, Knebel, Luzifermythus, v. Müller, Riemer, Stolberg, Zelter.
Göttling, J. F. A. 181. 427.
Gontard, Susette 558.
Gorboduc 69.
Gorgias 99 f.
Gottfried v. Straßburg 492.
Gottsched, J. Chr. 51. 75. 358. 496.
Grammatiker, griechische 132 ff.
Grévin 656 f.
Griechen s. Goethe, Hölderlin.
Grillparzer, Fr. 53. 422.
Groen, Fl. 292.
Gryphius, A. 73 f.
Gundolf, Fr. 389.
Gurk, P. 25.
Gurlitt, L. 46.

Händel, G. Fr. 180.
Häufungssagen 226 ff.
Hagedorn, Fr. v. 24.
Haller, A. v. 467.
Hamann, J. G. 359. 497 ff.
Hamartia s. Tragik.
Hartmann, Ed. v. 135. 155.

Digitized by Google

Haupt- und Staatsaktionen s. Wanderbühne.
Hauptmann, G. 68. 452. 512.
Hausegger, Fr. v. 458.
Hebler, C. 108 f.
Hederich, B. 422 ff.
Hegel, G. W. Fr. 35.
Heinse, J. J. W. 464.
H. und der ästhetische Immoralismus 483 ff.
Heliand 470.
Heraklessage 457.
Herculaneum 431 ff.
Herder, J. G. 77. 157. 257. 308. 350 ff. 463. 498. 524 ff. 563 f.
Hermann, Gottfr. 426 ff. 437 f.
Herrmann, Helene 389 ff.
Heusermann, E. 55.
Hexenglaube und Hexenprozesse 231. 248 ff.
Hölderlin, F. J. Chr. 469.
H. und die Griechen 546 ff.
Holl, K. 317. 330 f.
Homer 27. 41 f. 91. 100 f. 116. 121. 145. 168. 464. 470. 496. 506. 554.
Hymnen 430.
Hooft 73.
Horaz 44. 469.
Hoven, J. v. 290.
Humanismus, Humanität 483. 494. 520.
Humboldt, W. v. 449.
Hymnus 430. 481.
Hypothese s. Mimus.

Jacobi, J. G. 502 ff.
Jamblichos 124 ff.
Idealismus, deutscher 51 f. 411. 459. 470. 483. 496.
Jessen, K. D. 486.
Jesuitendrama 32. 277 ff.
Jesus s. Christentum.
Illusionsästhetik 99 f.
Immoralismus s. Heinse.
Individualismus 492.
Jodelle, E. 65.
Johanna, Päpstin, Legende 247.
Jovianus (Drama) 278.
Isokrates 100.
Israelitische Religion 240 ff. 513 f.
Juba v. Mauretanien 119.
Justina s. Cyprianus.
Jutta s. Johanna.

Kalidasa 28.
Kant, I. 192 ff. 199 ff. 207. 258. 453 ff.
Karikatur 30.
Kater, der gestiefelte (Märchen) 238.
Katharsis s. Tragik.
Keil, B. 260.
Kern, Fr. 345.
Kirchmayer, Th. 72.
Klassizismus, deutscher 547 f.
Kleist, H. v. 53. 422. 547. 557.
Klinger, F. M. 254. 289.
Klingsorsage 248.
Klopstock, Fr. G. 76. 463 ff. 497.
Kluchten 292.
Kluniazenser 491.
Knebel, K. L. v. 531.
Knittelvers 323.
Köster, Alb. 328.
Komödie 43 ff. 49. 63 ff. 96 ff. 131 ff. 140 ff.
Koßmann, E. F. 290 ff.
Kuckhoff, A. 186 f.
Kultdramen 91 f.

Lange, S. G. 469. 477.
Laehr, H. 108. 112.
Lafontaine 24.
Laube, H. 485. 511.
Lavater, J. K. 521 ff.
Lebensform und Ausdrucksform 465. 518. 551.
Legenden 226 ff.
Lehné, Fr. 539.
Leibniz, G. W. 157. 187 ff. 195 f. 207. 340 ff. 352. 411. 495. 497 f. 508. 520. 522. 530.
Lenae 440.
Lenz, J. M. R. 171.
Leonidas 217.
Lercheimer, Aug. 237.
Lessing 53. 76 f. 90. 497. — Theoretisches 33 f. 135. 156 f. 177. 192 ff. 206 f. 218. 360. 499. 516 ff. — Dramatisches: Sara 214. Minna 53. Emilia 214 f. 387. Nathan 76. Philotas 76. Das befreite Rom 76. Faustplan 254. 289.
Lichtspiel 32.
Liebenstein, v. 502.
Lohenstein, D. C. v. 74.
Longinus 120.
Lope de Vega 68. 70.
Lorenzo Medici 444. 492.
Lukian 234. 428. 502.
Lukrez 149 ff. 527.
Lustspiel s. Komödie.
Luther, M. 470. 494. 500.
Luzifermythus 166. 242. 315 ff. 349. 531. 545.

Macchiavelli 494. 507 f.
Macropedius, G. 72.
Madius, V. 153.
Märchen 227 ff. 238 f.

Digitized by Google

Magie 228 ff.
Magussagen 225 ff.
Mahabharata 236.
Marcus Aurelius 124. 491.
Maria v. Antiochia, Legende 245.
Mariechen v. Nymwegen, Legende 247.
Marienlegenden 246 ff. 260 ff.
Marlowe, Chr. 69 f. 253 f. 288 ff. 323. 346 ff.
Massow, v. 502 ff.
Meistersingerdrama 73.
Menandros 46. 96.
Mendelssohn, M. 136 ff. 196. 206 ff. 218. 501. 524 f.
Mentzel, El. 347.
Merck, J. H. 374 ff. 464.
Meyer, J. H. 541 ff.
Meyer-Benfey, H. 332.
Michels, V. 321 ff.
Militariuslegende 260 ff.
Milton, J. 217. 373. 378. 464. 470. 496.
Mimus, mimische Hypothese 31 ff. 34 ff. 43 ff. 47 ff. 168.
Minor, J. 334 ff.
Mischgefühle 136 ff.; s. a. Mitleid.
Mitleid 105 ff, 116 ff. 206 f.; s. a. Tragik.
Molière 46. 50. 291 ff.
Mone, F. J. 261.
Monodrama 54.
Moralische, Das (bei Schiller) 198 ff. 208. 217 ff.; vgl. auch Tragik.
Moralisten, schottische 186 ff.
Morgenstern, Chr. 25.
Morris, M. 334 ff. 368 ff. 427. 443.
Moritz, K. Ph. 344. 429.
Morsch, H. 426 ff.
Müller, Fr. („Maler M.") 254. 289. 311. 314.
Müller, v. (Kanzler) 526 ff. 542 ff.
Muncker, Fr. 464.
Mutianus Rufus 251.

Namenzauber 229.
Naogeorgius s. Kirchmayer.
Nast, J. J. G. 193.
Naturalismus 55.
Neoptolemos v. Pergamon 119.
Nero, Kaiser 491.
Neuplatoniker 124 f.
Newton, J. 522.
Nibelungensage 235.
Nicolai, Fr. 156. 377. 386.
Nietzsche, Fr. 484. 500. 509. 512.
Nonnus 427 ff.
Noozeman 290.
Normalvolk 548 f.
Nose 240.

Ode 476 ff.
Olympos 113 ff. 129.
Oper 32. 54. 74. 395. 417 ff.
Opitz, M. 469.
Oratorium 471.
Otto, Rud. 472 f.
Ovid 427 ff.

Paktierer s. Magussagen.
Palingenesie s. Unsterblichkeitsfrage.
Pantomime 28.
Papstlegende 247 f. 305.
Paracelsus 249. 312. 457.
Parzivalsage 226.
Pathetische, Das 212 ff.
Peele, G. 69.
Peregrinus Proteus 211 f.
Peripatetiker 118 ff.
Peripetie s. Drama.
Petrarca, F. 492.
Petrusakten 243 f.
Pfizer, M. 337, 423 f.
Philostratus 242. 429 ff.
Phrynichos 35. 92. 97.
Pietismus 465. 495. 517.
Pikeryng 69.
Pindar 470.
Placidius, J. 293.
Platon 100 ff. 119. 126 ff. 136 ff. 498. 509. 518 ff. 548.
Plautus 44. 46. 63.
Pléjade 65.
Plutarch 121 f. 146 ff.
Pniower, O. 319 ff.
Polarität und Steigerung 165. 257.
Poppenberg, F. 503.
Porphyrios 125.
Postgate, J. P. 260.
Präexistenz 518 ff.
Priestertum 231.
Proklos 126.
Propheten 231.
Proterius 246.
Pseudoklementinen 244.
Pseudolonginus s. Longinus.
Puppenspiele s. Faustspiele.
Pyra, J. I. 469. 477.

Racine, J. 50. 66 f. 156.
Realitätsbewußtsein 207 f.
Rebhun, P. 72.
Recke, E. v. d. 52 f.
Regulus 216.
Reich, H. 31.
„Reihen" s. Chorszenen.
Religion und Magie 228 ff.
Revolution, französische 480 f. 563.
Rhapsoden 42. 168.

Digitized by Google

Rhythmen, freie 324.
Richardson, S. 322.
Richter, Jean Paul 442.
Riedel, F. J. 501.
Riemann, R. 490.
Riemer, F. W. 533 ff.
Rieß, E. 490.
Rijndorp, J. v. 290 ff.
Robert der Teufel, Sage 247.
Rößler, C. 318 f. 366. 332.
Roetteken, H. 57.
Roethe, G. 308 ff. 388.
Rohde, E. 547.
Roman und Drama 166 f.
Rosalewski, W. 186 ff.
Rousseau, J. J. 497, 552.
Rubens, P. P. 505 ff.
Rudolf von Ems, Barlaam 248.
Rührende Künste (bei Schiller) 202. 214.
Rührstück 98.
Rührung 202.

Sachs, Hans 73. 277. 323. 324 ff. 346.
Sagen, biographische 226 f.; vgl. auch Magussagen.
Salomosage 241.
Satire 30.
Satyros 118.
Satyrspiel 91.
Schauspiel („Drama" im engeren Sinne) 173.
Scherer, W. 56. 308. 334.
Schicksalsdrama 182.
Schiller 54. 56. 80 ff. 154. 157 ff. 179. 420. 449. 533. 540 f. 552 ff. — Theoretische Schriften 167 ff. 188 f. 190 f. 192 ff. 199 f. 205 ff. 212 ff. 219 ff. 402. 469. (Problem des Tragischen 184 ff.) — Dramatisches: Räuber 81. 187 ff. 216 ff. Fiesko 81 f. Don Carlos 210. Wallenstein 81 ff. 210. 216. 438. Jungfrau 54. 83. Braut von Messina (und Vorrede) 56. 83. 85 f. 218. 547 f. Demetrius 84. — Die Künstler 193. 197. Plan der Idylle Herkules und Hebe 211.
Schlangenbeschwörersage 233 f.
Schlangendämonen 233 f. 236.
Schlegel, A. W. 58.
— Fr. 171.
— J. El. 195 f.
Schlosser, J. G. 524.
Schmidt, Erich 308 ff. 334 ff. 348 ff. 368.
Scholien 129 ff.
Schopenhauer, A. 135. 155.
Schubart, Ch. F. D. 319. 552.
Schüddekopf, K. 485.
Schuld, tragische s. Tragik.
Schuldrama 71 f. 277 ff.
Schultz, Jul. 549.
Schurig, A. 486. 500 ff.
Scotus, Zauberer 284 ff.
Seelendrama 55.
Seelenwanderung s. Unsterblichkeitsfrage.
Seneca 48 f. 64. 72. 162.
Setnaroman 236.
Shaftesbury 191. 341 f. 411. 466. 499. 510 f.
Shakespeare 28. 40. 46. 48. 52 f. 70 ff. 75. 77. 83. 156 ff. 166. 171. 173 f. 214 ff. 320. 498. 506. 529.
Siegfriedsage 226. 235.
Simon der Magier 226 ff. 243 ff. 277.
Solon 99.
Sophokles 57. 59 f. 61 f. 94 f. 104. 160. 173. 178. 498.
Spannung 30.
Sperone, Sp. 65.
Spieß, Johann 252.
Spitzer, H. 111.
Spranger, Ed. 465. 493. 530.
Stein, Charl. v. 540.
Steinweg, C. 55.
Stephani, L. 435.
Stern, William 523.
Stoiker 123 f. 495.
Stolberg, Auguste Gräfin v. 527.
Strecker, K. 260.
Sturm und Drang 77. 254. 507.
Substitution 27. 29. 108.
Sulzer, J. G. 157. 162. 185 ff. 192.
Swedenborg, I. 522 ff.
Synkretismus 242.
Szanto, E. 180.

Tannhäusersage 247.
Terenz 47. 63.
Theaterstück 32. 38. 55. 74.
Theismus, universaler 254. 494. 564.
Theophiluslegende 246 ff. 260 ff. 277 ff. 304.
Theophrastos 117 f.
Thespis 35. 92. 99.
Theudas 248.
Thomas von Aquino 249.
Thomas v. Canterbury 278.
Thomas, C. 370.
Tiedge, A. 528.
Tod s. Unsterblichkeitsfrage.
Totalität 518.
Tragédie sainte 75 f.
Tragik und Tragödie. Das Tragische im allgemeinen 36 f. 89 ff. 135 ff.
Erklärungen der tragischen Wir-

Digitized by Google

kung: Formalistische 122 f. Moralistische 103 ff. 123. 133 ff 155. 179. 198 ff. Illusionistische 99 f. Emotionalistische 100 ff. 106 f. 135. 162 (s. auch Dubos). Abhärtungslehre 124. 133 ff. 155. 220. — Zur Geschichte der Theorie: Griechen 89 ff Goethe 154 ff. Schiller 184 ff. Siehe auch Dubos, Volkelt.
Definition der Tragödie 111. 177. — Formen: Heroische Tr. 94. 130 ff. Pathetische Tr. 95. Sentimentale Tr. 130. Vgl. auch Drama, Rührstück, Schicksalsdrama. — Einzelheiten: Katharsis, Furcht und Mitleid 104 ff. 111 ff. 155 ff. 218. Der tragische Held (auch Schuldfrage, Fallhöhe) 109 ff. 134. 168 f.
Traumann, E. 389 ff.
Trendelenburg, Ad. 389 ff. 404.
Trissino 64 f.
Trithemius 249 ff. 312.
Tundalus 278.
Tzetzes 134.

Unger, R. 516.
Unsterblichkeitsfrage 513 ff.
Urhebergottheiten 231.
Urkunstwerk 26. 28 ff.
Urphänomene 256. 457 f.
Utitz, E. 490.

Valentin, V. 366 ff. 416. 440 ff.
Vergnügen als Zweck der Kunst 195 ff.
Verjüngungszauber 235.
Vičtor, K. 477.
Virgilsage 235. 248.
Virtuoso 493.
Vischer, Fr. Th. 392.
Visconti 445.
Volkelt, J. 89. 135. 141. 215. 330.
Voltaire 359.
Vondel, J. v. d. 73.
Vorländer, R. 453 ff.
Voß, J. H. 366.

Wagner, Richard 55. 500. 511.
Wallraf, F. F. 539.
Walzel, O. 185 ff. 463 f. 511.
Wanderbühne 32. 46. 51.
Warstatt, W. 117.
Wechßler, A. 491.
Weise, Chr. 75.
Weiser, Chr. Fr. 341 f.
Welling, Opus mago-cabbalisticum 317.
Wennig, E. 332.
Wettkämpfe der Magier 232. 236 ff. 243 f.
Wickhoff, F 443 ff.
Wieland, Chr. M. 234. 320. 360. 428. 497 ff. 533 ff. 542 ff.
Wilamowitz-Moellendorff, U. v. 91. 116. 547.
Wilmot 69.
Winckelmann, J. 420. 469. 498 ff. 547.
Witkowski, G. 368 ff.
Wolfram von Eschenbach 248.
Wrangellegende 226.
Wundergeschichten, bes. hellenistische 226 ff. 241 ff.
Wundt, W. 93.

Zauber s. Magie.
Zauberbücher 234 ff. 303.
Zauberlehrling 234.
Zelter, K. F. 181. 537. 542.
Ziegler, K. 396 ff.
Zimmermann, F. 474 f.

* * *

Beim Abschluß dieses Bandes darf ich noch denjenigen Verlagsfirmen meinen Dank aussprechen, die den Abdruck der in ihren Zeitschriften erschienenen Aufsätze vor Ablauf der gesetzlichen Schutzfrist freundlichst erlaubt haben: Max Niemeyer in Halle, B. G. Teubner in Leipzig und Carl Winter in Heidelberg.

Digitized by Google